



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

El juego de las representaciones y el lenguaje como
máscara, arma y subversión en
Los Negros de Jean Genet.

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura.

Alumna: Rosario León Pinto.

Profesora Guía: Irmtrud König.

Enero, 2012.

Las palabras son hadas; desde la infancia Genet se ha acostumbrado a metamorfosearse bajo los golpes secos de sus varitas negras.

Jean Paul Sartre. *San Genet, comediante y mártir.*

Archibald.- (...) Aún no ha llegado el tiempo de presentar espectáculos sobre nobles postulados. Pero quizá se sospeche lo que puede disimular esta arquitectura del vacío y de palabras.

Jean Genet. *Los negros.*

Índice.

Introducción	4
I. Recepción crítica del teatro de Jean Genet.	11
II. El juego de las representaciones.	33
III. El contexto colonial y su tematización en la obra <i>Los negros</i> .	44
Contexto histórico y político.	45
El colonialismo y el problema de “lo negro”.	49
IV. El problema de la identidad y la escenificación del estereotipo.	58
V. El lenguaje de la subversión.	68
Lenguaje y colonialismo.	70
El lenguaje como máscara.	73
El lenguaje como arma.	82
El lenguaje como profanación y subversión.	88
VI. La revuelta estética.	96
Conclusión.	101
Bibliografía.	106

Introducción.

La investigación que pretendo desarrollar en esta tesis tiene como propósito ser una aproximación a la obra dramática del autor francés Jean Genet (1910-1986), a través del estudio y análisis de *Los negros*, escrita en 1958¹. Es una obra compleja, muy difícil de comprender en una primera instancia, debido a que en ella Genet extrema muchos de los recursos teatrales que había venido desarrollando en sus dramas precedentes. Esta misma complejidad es tal vez su mayor riqueza, en la medida en que abre la obra a diferentes dimensiones y posibilita múltiples lecturas. Como veremos, este drama exige, para abordar su análisis, considerar diferentes líneas teóricas y críticas. En esta tesis se expondrán y problematizarán algunas de estas líneas, en la medida en que son un marco indispensable para desarrollar la propuesta de análisis de esta investigación, que se centrará en el uso del lenguaje, donde se despliegan, a mi juicio, la mayoría de las problemáticas del texto, y donde se evidencian de mejor manera los efectos que busca provocar en el espectador.

Los negros fue encargada al autor, al que se le pidió que escribiera una pieza teatral para ser actuada por actores negros. Su primera edición es de 1958, publicada por Marc Barbezat, y se estrenó al año siguiente en el Théâtre de Lutèce en París, por la compañía Les Griots (formada por actores negros) con la dirección a cargo de Roger Blin. El montaje de la obra fue absolutamente exitoso, ya que se dio a teatro lleno durante todo el tiempo que duró su temporada. En cuanto a la crítica, *Los negros* en general recibió bastantes elogios, pero no estuvo exenta de críticas. De todos modos fue la obra más exitosa de Genet y desde entonces la pieza ha sido montada en variadas ocasiones en muchas partes de Europa, como también en distintos lugares de Estados Unidos, y en Latinoamérica. Es particularmente importante destacar la buena recepción que tuvo *Los negros* en Estados Unidos. En 1961 fue llevada a escena bajo la dirección de Gene Frankel, en el Off-Broadway en Nueva York. En esta oportunidad volvió a tener un gran éxito, tanto en el público como en la

¹ Esta obra es la penúltima pieza teatral del autor, luego de escribir *Severa Vigilancia* (1949*), *Las sirvientas* (1947) y *El balcón* (1956-57). Luego de *Los negros* escribió *Los biombos*, publicada en 1961 y estrenada por primera vez en París en 1966 (antes fue montada fuera de Francia y sólo partes de la obra, no de manera completa).

*Las fechas corresponden a la publicación y estreno. En caso de poner sólo una fecha significa que ambas coinciden.

crítica, y permaneció en cartelera hasta septiembre de 1964. Este éxito es muy relevante, ya que para la audiencia la obra adquirió mucho sentido debido a la temática en torno al problema racial, en el contexto particular de Estados Unidos, donde los movimientos de los derechos civiles y las luchas antidiscriminatorias se encontraban en pleno desarrollo².

Tanto en su último texto dramático, *Los biombos*, como en *Los negros*, Genet ha presentado una visión política mucho más explícita que en sus obras anteriores, abordando el tema del conflicto colonial, problema muy álgido en el momento de sus estrenos. Por otra parte, en ellas extrema los recursos teatrales que, como veremos más adelante, caracterizan su teatro. En este sentido, *Los negros* es uno de los dramas más complejos de un autor ya de por sí complejo de analizar. El mero hecho de intentar resumir su argumento supone ya un primer proceso interpretativo, debido a, entre otras cosas, los múltiples niveles de realidad al interior de la ficción, y los diversos quiebres ficcionales que ella presenta. Producto de esta complejidad la obra tiene muchas formas de abordarla y por ende varias posibles interpretaciones. En pocas palabras y simplificando bastante, la obra trata de un grupo de actores negros que montará un espectáculo de diversión para un público blanco, el cual consiste en la recreación del asesinato de una mujer blanca. Sin embargo, bastante avanzada la acción nos daremos cuenta de que todo este espectáculo no era más que una mascarada para desviar la atención del espectador blanco y ocultar lo que sucede fuera del teatro: el juicio y posterior ejecución de un traidor negro. Es decir, ellos están encubriendo la reunión de un grupo de rebeldes que se organizan para una futura revolución.

² Sin embargo, dentro de la comunidad afrodescendiente no todos la vieron con buenos ojos: “Ed Bullins, uno de los editores del *Black Theatre* en 1971, escribió: ‘Jean Genet es un blanco, autoconfesado homosexual con ideas obsoletas de occidental blanco, ideas amariconadas sobre el Arte Negro, la Revolución y la gente (...) Cuídense de los blancos que abogan por la causa Negra ante sus hermanos y padres que son quienes nos oprimen; cuídense de Athol Fugard de Sudáfrica y de Jean Genet, un francés pervertido, misioneros blancos disfrazados que representan el imperialismo cultural occidental” (Citado en Plunka, 1992: 314-315; la traducción es mía). [“Ed Bullins, one of editors of *Black Theatre* in 1971, wrote: ‘Jean Genet is a white, self-confessed homosexual with dead, white Western ideas- faggoty ideas about Black Art, Revolution, and people (...) Beware of whites who plead the Black cause to their brothers and fathers who oppress us; beware of Athol Fugard of South Africa and Jean Genet, a French pervert; disguised white missionaries representing Western cultural imperialism”]. A su vez, la dramaturga afroamericana Lorraine Hansberry señaló que la obra era una conversación entre hombres blancos sobre ellos mismos, y a modo de respuesta hizo una obra llamada *Les Blancs* (cfr. Plunka, 1992: 315). Me parece relevante hacer mención a estas críticas y considerarlas en función a lo que desarrollaré en mi análisis.

Los negros posee tanto una gran diversidad y riqueza de recursos teatrales como una compleja estructura argumental, que permiten que la obra pueda ser abordada de muy distintas formas. Dentro de todos los posibles acercamientos que ésta ofrece, este estudio se enfocará en un elemento que a mi juicio es central para todas las problemáticas que presenta este drama: la utilización específica del lenguaje en *Los negros* y las distintas funciones que éste adquiere. El lenguaje, como se verá, se torna una máscara que revela y oculta su sentido, que engaña con distintos fines; a la vez, es un arma contra el colonizador, contra el hombre blanco, y también es una herramienta de subversión y profanación, que se levanta contra la civilización occidental. Se estudiará la importancia del lenguaje, a nivel discursivo, su uso, y cómo Genet explota su carácter polisémico. Será la particular utilización del lenguaje, entonces, el centro de mi investigación, ya que considero que en él convergen en gran medida todos los recursos que caracterizan el teatro de Genet: un teatro de “ilusiones”, de carácter barroco, donde el engaño, el artificio, las ceremonias simbólicas, la máscara y el disfraz tienen un rol protagónico; un teatro que constantemente presenta una realidad ficcional cambiante, inestable y falsa, que critica las estructuras e instituciones sociales establecidas. De este modo, a través del estudio del uso del lenguaje se establecerá cómo éste adquiere un lugar central para la realización del sentido de la obra y los efectos que ella busca, tanto en un nivel estético como en el político-social, en tanto el lenguaje se torna el lugar de la subversión del sujeto marginado.

En este punto es necesaria una aclaración terminológica y conceptual fundamental para el desarrollo aquí propuesto. En esta tesis trabajaré con el texto dramático publicado de la obra; sin embargo, aun trabajando textualmente, estoy pensando siempre, como proyección, en la virtual representación teatral de esta misma. Si bien es cierto que todo drama se ve realizado plenamente en su versión teatral, esto es particularmente relevante en *Los negros* –sobre todo desde el punto de vista abordado en esta tesis–, puesto que en la lectura se pierden gran parte de los efectos que busca, que dependen de su representación. Así, cuando me refiero a los recursos del texto, o a los efectos que busca, estoy pensando en esa representación, es decir, aquella que presencia un espectador real, en una sala de teatro, y no en lo que el lector lee en un texto. Sólo así se puede entender la violencia de esta obra, el impacto que tuvo, la importancia del espectáculo, el efecto pretendido sobre el

espectador y, sobre todo, solo así puede entenderse el uso del lenguaje como central para la realización del sentido³.

Dicho esto, cabe decir que en esta tesis, aun teniendo conciencia de la diferencia terminológica entre drama (literario) y teatro (como representación efectiva), se usarán indistintamente ambos términos para referirse a la obra, puesto que cuando pienso en drama me estoy refiriendo al drama plenamente realizado, en su representación, aunque sea puramente virtual⁴. Esta representación virtual (a falta del montaje original), tal como la entiendo aquí, la proyecto a partir del mismo discurso acotacional del texto y del prólogo que hace el autor, pero también de las distintas instrucciones que da él mismo en sus cartas a Roger Blin, así como de comentarios extraídos de distintos textos críticos, que hablan sobre los montajes efectivos de esta pieza.

Es necesario señalar que, aunque para cualquier estudio literario es importante o relevante establecer un contexto biográfico del autor, es particularmente notable la trascendencia que tiene para un estudio de la obra de Jean Genet su propia biografía. Gran parte de las temáticas desarrolladas por éste, así como el contenido político e ideológico de sus obras, están directamente relacionado con su propia experiencia, por lo tanto es un punto de partida básico a considerar⁵. Basta revisar los estudios críticos fundamentales sobre el autor francés para ver que todos ellos tocan en mayor o menor medida su vida para explicar algunas dimensiones de su obra⁶. Por eso, sólo a modo introductorio para esta tesis, debo presentar un esquema básico de su vida, tomando en consideración lo que se relaciona y repercute directamente con su obra.

³ Cfr. Vaisman: “La sustitución operada por el discurso acotacional comporta un empobrecimiento notable del drama en su versión textual, ya que el enunciado que designa, por ejemplo, el significado de un sema gestual, no incluye la plenitud del significante gestual que comporta el mismo significado” (1979: 14). Así, ciertos aspectos de esta obra, que se analizarán más adelante, como el foco sobre el blanco simbólico, la apelación directa al público, o la virulencia del discurso irónico solo adquieren pleno sentido en el montaje.

⁴ Sigo a Vaisman cuando aclara que el discurso del acotador está funcionalizado para la representación escénica, “no a la entrega de un mundo ‘como visto en un escenario’, sino a la entrega de un mundo *en* un escenario” (15). Señala más adelante que “es necesario estudiar el lenguaje acotacional considerando su calidad de semia sustitutiva y teniendo siempre presente el sistema de signos al cual sustituye” (16).

⁵ Si bien, como señalo, es indispensable considerar su biografía, ésta será sólo una referencia importante para este estudio, que tiene como centro la obra y no la vida del autor.

⁶ Principalmente Jean-Paul Sartre, en su largo estudio biográfico-crítico *San Genet: comediante y mártir*, como también en otros trabajos críticos, como *The rites of passage of Jean Genet*, de Gene A. Plunka, entre otros. Los principales datos biográficos a los que se hará referencia en esta tesis están tomados de estos textos.

Genet es parte de un mundo marginal desde el inicio de su vida, ya que fue abandonado por su madre y la asistencia pública se hizo cargo de él. Más adelante en su infancia fue entregado en adopción a una familia, pero durante su estadía con ellos sucede un hecho que será tremendamente importante para su vida, que marcará el rumbo que seguirá de ahí en adelante. Alrededor de los diez años fue sorprendido robando y fue acusado de ser un ladrón, lo cual repercutirá profundamente en él⁷. Al poco tiempo vuelve a cometer pequeños robos siendo enviado a los 15 años a una colonia penitenciaria. Genet llevará por largo tiempo una vida absolutamente marginal, siendo un ladrón y homosexual, pasando pobreza, miseria, transitando por los bajos mundos, siempre vinculado a la delincuencia. En varias oportunidades estuvo en prisión, reincidiendo innumerables veces, lo que significó que finalmente fuese condenado a cadena perpetua. Sin embargo, esta condena fue revertida gracias a la intervención de un grupo de intelectuales que intercedieron por él (entre ellos Cocteau y Sartre). Desde entonces Genet deja la vida delictual y se aboca a la escritura que ya había empezado a desarrollar durante su permanencia en la cárcel, sin embargo no abandona nunca su modo de vida de sujeto marginal.

El autor, en su primera etapa creativa, escribe fundamentalmente narrativa, la que se caracteriza por su fuerte componente biográfico. Su primera novela, *Nuestra Señora de las flores*, la escribe en la cárcel en 1942 y en los siguientes siete años escribió otras cuatro novelas. Luego se dedicará al drama y más tarde desarrollará una serie de escritos, ensayos sobre arte y temas políticos. A partir de los años sesenta se volcará cada vez más hacia el activismo político, apoyando diversas causas de grupos minoritarios o marginales; entre éstos apoyó la causa palestina, al mundo árabe colonizado, a los grupos de inmigrantes y a las Panteras Negras y su lucha por la reivindicación de los derechos del pueblo afrodescendiente. Se manifestó en contra de toda la sociedad occidental, en contra de Francia y su política colonial imperialista⁸, en contra de los Estados Unidos y su política internacional. Se opuso a la supuesta supremacía del hombre blanco, a la sociedad burguesa y el orden establecido. Escribió varios artículos y ensayos, y pronunció discursos en relación a estos temas, viajó a Medio Oriente y compartió de cerca la realidad de los

⁷ Este hecho está largamente desarrollado en el texto de Sartre; volveremos a él más adelante.

⁸ “Referring to France as a massive colonial power, he writes of being ‘crushed by the concept of France’” (Hughes, 2001: 136).

palestinos en sus campamentos; de hecho, fue testigo de los efectos de la feroz masacre ocurrida en Sabra y Chatila, y a partir de esta experiencia escribe “Cuatro horas en Chatila”. Dedicó varios escritos a la causa de las Panteras Negras, a quienes conoció personalmente durante sus viajes a Estados Unidos, lugar al que entró ilegalmente, para reunirse y participar en actividades con éstos. Como se puede apreciar en este breve resumen de la vida de Genet, sin nunca adherir a una ideología política, el tema social y político fue absolutamente relevante en su vida.

Para desarrollar la presente investigación fue necesario trabajar con distintas perspectivas teóricas y críticas que permitan abordar desde varios puntos de vista una obra que destaca, precisamente, por su complejidad y por la diversidad de posibles enfoques.

En primer lugar, es necesario enmarcar adecuadamente la obra dentro del panorama teatral contemporáneo. A su vez, se debe establecer un pertinente marco histórico-político-social en relación al conflicto político e ideológico que se plantea en *Los negros*. De esta manera, el primer capítulo está dedicado tanto a una descripción general de las características de la obra de Genet como a una revisión de las posturas críticas en torno a su dramaturgia. En el segundo capítulo veremos cómo *Los negros* se nos presenta como un teatro de ilusiones donde la apariencia y la falsedad reinan en el escenario, presentando tanto realidades inestables, que se van desmontando unas dentro de otras, como personajes que no son más que máscaras tras otra máscara y así sucesivamente. Los dos capítulos siguientes están dedicados al problema colonial. En el primero de ellos se establecerá una contextualización histórico-política para abordar el conflicto colonial, fundamental para la temática desarrollada en esta obra. En el siguiente se expondrá un breve análisis de cómo se presenta esta problemática al interior del drama, centrándose en uno de sus conflictos principales: el problema en torno al ser y la identidad. A partir de estas distintas líneas se busca establecer una mirada crítica coherente con el problema central de esta investigación, entregando diversas perspectivas que se concentrarán en el análisis específico de la obra *Los negros*.

Finalmente, el capítulo fundamental del análisis, donde convergen las problemáticas enunciadas más arriba, se centrará, como señalé, en el lenguaje que se despliega en el discurso de los personajes, sus distintos usos y funciones, y cómo éste se plantea en

relación con el espectador; este último tendrá, como veremos, un rol fundamental para la realización y concreción de sentido de la obra. He dividido en tres partes el análisis de los diferentes usos discursivos del lenguaje, aunque todos están fuertemente vinculados: el lenguaje como máscara, el lenguaje como arma y el lenguaje como profanación y subversión.

Lo que intento plantear y demostrar a través de esta investigación es que en la obra *Los negros* el lenguaje desplegado en el discurso de los personajes se manifiesta como un recurso que adquiere múltiples funciones, tanto en el contenido de lo dicho, como en su forma, constituyéndose, de esta manera, en un arma contra la sociedad occidental dominante, una herramienta para el sujeto marginal de subversión y profanación frente a la sociedad occidental; así, el artificio teatral, las múltiples máscaras, el juego de las apariencias, la estética barroca, la violenta crítica política y social de la obra se manifiestan en el espectáculo del lenguaje. De tal manera que la violencia característica del teatro de Genet se manifiesta, en esta obra, principalmente en el nivel discursivo por sobre el nivel de la acción, que traspasa el espacio escénico hacia el espectador, volcando toda su violencia en un ataque directo a la sociedad, representada en el público presente, convirtiéndose así el lenguaje en un elemento fundamental de subversión.

I. Recepción crítica del teatro de Jean Genet.

Para estudiar el teatro de Jean Genet se hace necesario abordarlo desde varios frentes, ya que confluyen en su obra distintos aspectos, tanto estéticos, políticos, morales, sociales, como biográficos. Es así como la crítica literaria ha tratado la obra de Genet desde distintos puntos de vista. Algunos autores han detenido su mirada en lo propiamente estético, literario y teatral, considerando las influencias dentro del panorama escénico de su época y reflexionando en torno a su concepción teórica del teatro. En esta línea, la crítica lo ha relacionado principalmente con dos corrientes teatrales, la del Teatro del Absurdo y la del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. Otros críticos han tomado como punto central la dimensión social y política de sus obras. Ahora bien, sobre este tema hay también distintas lecturas, pues hay quienes defienden una clara postura política en las obras y quienes problematizan este punto, aludiendo, entre algunos otros motivos, a que Genet más bien apuntaría a mostrar el absurdo y el vacío de la sociedad y, por lo tanto, remarcan una visión nihilista del autor, problema que discutiré más adelante. Finalmente, otra línea de estudio destaca como un elemento de gran relevancia la singular biografía del autor y cómo su obra se puede interpretar a partir de su experiencia existencial, destacando sobre todo el estudio de Jean Paul Sartre, *San Genet. Comediante y mártir*, donde realiza un profundo análisis de la vida de Genet y cómo ésta influye de manera rotunda en su escritura.

Me parece importante revisar y discutir las distintas posturas de la crítica en cada uno de los puntos señalados, ya que considero necesario y fundamental reunir en una visión global todas estas aristas que conforman la obra del autor y principalmente en función del estudio de un drama como *Los negros*. Según mi parecer, es necesario considerar y analizar esta discusión crítica, en la medida en que ninguno de estos acercamientos tiene por qué ser excluyente, sino todo lo contrario: demuestran la diversidad y complejidad de la problemática en torno a la obra de Genet.

Tal como señalaba anteriormente, un elemento difícil de obviar en el estudio de la obra de Genet es su propia biografía y cómo ella incide en su literatura. Sobre este punto podemos decir que hay un consenso en la crítica, ya que, sea cual sea la postura para abordar su obra, la crítica, en general, no ha dejado de considerar, de una o de otra manera,

el componente biográfico, y sobre todo de manera importante en lo que respecta a su narrativa.

En el estudio crítico *San Genet. Comediante y mártir*, Sartre toma como punto de partida un hecho fundamental en la infancia del dramaturgo, quien fue abandonado por su madre, haciéndose cargo de él la asistencia pública, y entrega luego en adopción, a los seis años de edad, a unos campesinos de Morvan. Cuando Genet tiene la edad de diez años y se encuentra viviendo con esta familia, sucede un incidente en el que es sorprendido robando y es acusado de ladrón. Para Sartre este hecho es determinante en la vida de Genet, ya que constituyó un quiebre en su vida, y sería el punto de partida de una vida marginal y delincencial. Sartre se refiere a este episodio como un drama litúrgico, un hecho que se ha transformado en un drama sagrado, una especie de mito de origen para el autor:

...en sus primeros años se representó un drama litúrgico del que él era el oficiante: conoció el paraíso y lo perdió, era niño y lo expulsaron de su infancia (...) He aquí el argumento del drama litúrgico: un niño muere de vergüenza, y surge en su lugar un granuja; el granuja será acosado por el niño (1967: 9).

Sartre analiza este episodio y sus consecuencias, y el posterior camino que Genet fue recorriendo desde entonces, no sólo en lo que respecta a la propia biografía del autor, sino cómo ésta va a ir repercutiendo y entrelazándose con su obra literaria, tanto en la narrativa como en el drama. Sartre hace un recorrido por las distintas “metamorfosis” que sufre Genet, desde su conversión en ladrón hasta llegar al esteta, y cómo este autor va desarrollando en su escritura una especial concepción sobre el mundo del crimen, la marginalidad y la homosexualidad. De este modo, Genet lleva a cabo una subversión moral y valórica, donde el crimen y el robo pasan a resignificarse fuera de la moral occidental y cristiana, en un nuevo sistema de valores, convirtiéndolos en un acto estético. Esto será un pilar fundamental en la literatura de Genet, en la medida que éste desarrolla toda una estética de lo feo, lo sucio, del crimen, de un mundo absolutamente marginal, a partir de sus vivencias.

Cuando Genet es sorprendido robando, la persona que lo descubre le dice “eres un ladrón” y tal frase lo termina convirtiendo efectivamente en un ladrón o, más bien, en

términos de Sartre, le da una identidad, un ser, un yo. Luego de esto Genet decide *ser* un ladrón: “Al verse acusado de ladrón, el muchacho decidió serlo. Para Sartre esta fue su gran decisión existencial” (Esslin, 1966: 158). El episodio en que el autor es acusado de ladrón no sólo tiene la importancia del hecho puntual del robo, sino que tiene otras implicancias, relacionadas con el problema tanto de la identidad como el del no ser parte de una sociedad. Sartre plantea el problema de la no pertenencia de este niño, situado desde su más tierna infancia al margen de la sociedad: habiendo estado siempre a cargo de la asistencia pública, es luego dado en adopción a la familia de campesinos, con la cual se sitúa en una posición ambigua, ya que no es parte realmente de aquella familia: “Sabe que no pertenece por completo a sus padres adoptivos, que la administración lo ha prestado y puede reclamarlo, y que, en consecuencia, nada de lo que ellos poseen le pertenece” (1967: 17). Lo que el niño recibe de ellos no es porque así *debe ser* (en tanto hijo de familia), sino que de cierta forma son “regalos” y, por ende, este niño se posiciona frente a ellos desde el agradecimiento. Como señala Sartre,

Un verdadero hijo no tiene que testimoniar su agradecimiento: toma de la bolsa común y su padre tiene el deber de educarlo. Privado de todo por la bondad de los demás, Genet expresará más tarde su aborrecimiento de toda generosidad que se ejerce de alto abajo (sic) (...) (1967: 17)⁹.

Sartre habla del problema del *ser* a través del *poseer* dentro de esta sociedad y, en este sentido, el niño Genet habría sentido esa necesidad de posesión con el fin de constituir su ser, y esto sucedería a través del juego del robo.

Luego de ocurrido este episodio, Genet comenzará desde muy temprana edad su camino por el mundo delictual, pasando gran parte de su adolescencia preso, lo cual se va a repetir varias veces por delitos menores, principalmente por robo, hasta que en el año 1948 se le condena a cadena perpetua. Sin embargo, por ese entonces Genet ya había empezado a escribir y era un personaje conocido dentro del mundo intelectual, de tal manera que un grupo de intelectuales intercede por él (entre ellos Sartre) y logran un indulto; desde entonces deja el mundo de la delincuencia.

⁹ Sartre ejemplifica este aborrecimiento con un diálogo de *Las sirvientas*, en que éstas se refieren con ironía y odio a la bondad de la Señora.

Jean Genet llevó, pues, desde muy joven una vida absolutamente marginal, alejado de todo lo “socialmente aceptado”, experiencia que relata en la novela de carácter autobiográfico *Diario del ladrón* (1949). Pero no es sólo en esta novela donde se puede apreciar la influencia de su propia biografía, ya que es en toda su obra narrativa donde despliega este mundo de delincuentes, vagabundos, prostitución y homosexualidad; así, todas las experiencias que lo han formado como sujeto marginal a lo largo de su vida se van desarrollando de una u otra manera temática y estéticamente en sus novelas y, más tarde, dicha marginalidad se traspasará hacia su obra dramática, en la cual poco a poco se irá apartando del carácter propiamente biográfico, tan marcado en su narrativa. De esta manera, su teatro estará también fuertemente marcado por la marginalidad, sin embargo, alejándose cada vez más del componente autobiográfico.

A lo largo de su vida creativa el autor fue, como señalé, evolucionando hacia el drama, encontrando finalmente en la forma teatral su modo de expresión predilecto, lo que lo lleva en definitiva a abandonar la narrativa en favor del teatro, que comienza a desarrollar a partir de *Severa vigilancia*.

Sus obras dramáticas presentan una serie de rasgos característicos que nos permiten encontrar en ellas una cierta homogeneidad y coherencia en su desarrollo, bajo una mirada estética, política y moral en común, más allá de los temas particulares de cada una de ellas.

En primer lugar, como ya se ha señalado, la crítica ha relacionado la obra dramática de Jean Genet, tanto por la estética y los temas propuestos como por la concepción teatral del autor, principalmente con el Teatro del Absurdo y el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. Sin embargo, en su obra dramática se pueden observar también otras influencias o relaciones con otros autores y corrientes del rico y amplio panorama teatral de la primera mitad del siglo XX, e incluso de fines del siglo XIX, con figuras importantes como August Strindberg y Alfred Jarry. Genet hace su aparición en la escena teatral durante los años cuarenta, y se sitúa en lo que se ha llamado “teatro de posguerra”, donde cabe destacar dos tendencias que marcaron la época y que a su vez están fuertemente relacionadas: el existencialismo y el llamado Teatro del Absurdo. La corriente existencialista también será

de importancia para Jean Genet e influirá en su literatura, sobre todo a partir de la obra de Sartre¹⁰.

El teatro de posguerra, así como el resto del teatro de la segunda mitad del siglo XX, acoge y potencia una serie de tradiciones teatrales nacidas a principios de siglo y gestadas a finales del siglo XIX. La línea que abrirán las vanguardias es esencial para la escena teatral, cuyo antecedente directo, sobre todo con relación al dadaísmo, fue Alfred Jarry, tal como señala Brustein: “(...) aunque este movimiento no comienza formalmente hasta la segunda década del siglo XX, ninguna pieza dadá es más típica u original que *Ubú rey* (...)” (1970: 392). *Ubú rey* irrumpió en la escena de 1897 con una feroz y descarada parodia, que atentaba contra los gustos del público burgués, estableciendo un espectáculo que se plantea de manera hostil, con una evidente intención de irritar al conservador público francés. El dadaísmo seguirá de cerca esta línea hostil hacia la burguesía.

Tanto el dadaísmo como el surrealismo serán fundamentales para manifestaciones posteriores, como el Teatro del Absurdo. Dentro del panorama de las vanguardias debe considerarse también a Antonin Artaud y la creación de su manifiesto teatral que llamó el Teatro de la Crueldad. Otras corrientes importantes de principios del siglo XX son el expresionismo, el teatro de Bertolt Brecht y el de Pirandello. La obra de Genet, así como la mayoría de las expresiones teatrales de la segunda mitad del siglo XX, van a estar en constante diálogo con todas estas tendencias y concepciones teatrales. Se puede apreciar en Genet múltiples vínculos y elementos tomados de estas tradiciones y rearticulados en función de las necesidades del autor.

Martin Esslin, en su libro *El teatro del absurdo*, reúne a un grupo de dramaturgos, entre ellos a Genet que, sin ser parte de una escuela o movimiento, comparten en su producción teatral un mismo espíritu, una misma tendencia que los vincularía entre sí. Los principales exponentes de este tipo de teatro son Ionesco y Beckett¹¹. Hay en estos autores una serie de características en común y un sentimiento particular que en términos generales sería el tema principal presente en sus obras: “la angustia metafísica, originada por el absurdo de la condición humana” (15). Es el sentimiento del absurdo el eje principal en este teatro. Camus, en *El mito de Sísifo*, se refiere a este sentimiento del absurdo que se hace

¹⁰Por ejemplo, *A puerta cerrada* habría influenciado a Genet en sus primeras producciones: *Severa vigilancia* y *Las sirvientas*. Cfr. Plunka (1992: 128).

¹¹ En este texto Esslin estudia principalmente a Beckett, Adamov, Ionesco y Genet.

presente en un mundo que ha perdido sus certezas, donde el hombre de pronto se encuentra con una realidad que se ha vuelto extraña y que ya no puede explicar:

Un mundo que podemos explicar, aunque sea con malas razones, es un mundo familiar. Pero en cambio en un universo privado de pronto de ilusiones y luces, el hombre se siente extranjero. Es un destierro sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y sus decorados, constituye ciertamente el sentimiento del absurdo (2002: 16).

El absurdo, tal como lo señala el mismo Camus en su ensayo, es también lo que Sartre llama la “náusea”, y es precisamente este punto el que vincula al Teatro del Absurdo directamente con el teatro existencialista. Sin embargo, hay una diferencia fundamental, y es que aquél pone el absurdo en escena, rompiendo absolutamente con los cánones del teatro tradicional, que el existencialismo no busca romper. Esslin, refiriéndose a esta diferencia, señala que el Teatro del Absurdo “ha renunciado a argüir sobre el absurdo de la condición humana (...) Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa al Teatro del Absurdo del Teatro Existencialista” (16). Una de las características de esta tendencia es la ruptura de las estructuras lógicas, abriendo paso al reinado de lo absurdo. Ionesco, uno de sus principales autores, define lo que entiende por absurdo de la siguiente manera: “Absurdo es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil” (citado por Esslin: 15).

Las obras de los autores estudiados por Esslin comparten además una serie de características: el abandono del razonamiento discursivo y una devaluación del lenguaje, la falta de un argumento o historia (que se presentan a menudo con una estructura circular), no presentan personajes en el sentido tradicional y, por último, abandonan absolutamente el realismo y abren paso al mundo onírico, sumergiéndose en una atmósfera de sueños o pesadillas. El Teatro del Absurdo es

un esfuerzo para hacer consciente al hombre de las realidades fundamentales de su condición, inculcarle de nuevo el perdido sentimiento de asombro cósmico y la primitiva angustia, zarandearle de una existencia trivializada, mecánica, complaciente y falta de dignidad, resultante de la conciencia de la realidad (302).

Volviendo a Genet, Esslin señala una serie de características en común entre su obra y el resto de los autores tratados en su estudio sobre el Teatro del Absurdo:

(...) el abandono de las convenciones sobre caracteres y motivación; la presentación de estados espirituales y situaciones humanas básicas en lugar del habitual desarrollo de una trama narrativa que expone y soluciona con excesiva facilidad la devaluación del lenguaje como medio de comunicación; el rechazo de propósitos didácticos, el enfrentar al espectador con un mundo agrio y cruel y con su propia soledad (165).

Para este autor, el sentimiento del absurdo en el teatro de Genet se podría resumir en una imagen que aparece en *El diario del ladrón*, donde se narra un episodio en que el protagonista encuentra a Stilitano perdido dentro de un laberinto de espejos en una feria:

(...) un hombre atrapado en un laberinto de espejos, atrapado en sus propias imágenes distorsionadas, tratando de encontrar el camino para ponerse en contacto con los demás, a los que ve a su alrededor, queriendo acercarse a ellos y siendo brutalmente rechazado por paredes de cristal (Esslin, 1966: 157-158).

El motivo del laberinto de espejos lo encontramos una y otra vez en sus obras a través de distintos mecanismos. Fundamentalmente este motivo se puede apreciar en que el mundo que nos presenta es engañoso, poblado de apariencias e ilusiones, donde nunca se logra llegar a lo “verdadero” o a una esencia. Siempre nos perdemos como en un laberinto de espejos en sus obras, y cuando creemos llegar al objeto real resulta que nuevamente nos encontramos con otro juego de ilusiones que no remite a nada, que gira en torno a un centro vacío; tal aspecto nos lleva a ese sentimiento del absurdo: “El juego de espejos de Genet – en el cual cada realidad aparente se revela como una ilusión, que a su vez se revela como

parte de una nueva apariencia, de un nuevo sueño, y así ad infinitum— es un mecanismo para descubrir la absurdidad fundamental del ser” (Esslin, 1966: 167). De este modo, el absurdo en Genet se da sobre todo a partir de este constante juego de apariencias que siempre está desmantelando lo que pareciera ser real, llevando una y otra vez al vacío.

Christopher Innes, en su texto *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, señala, en relación a este mundo de apariencias que nos presenta el autor: “[para Genet] las realidades sociales son ilusorias y la necesidad humana de ilusión es tan poderosa que ningún orden social puede estar fundamentado en la realidad” (Innes, 1995: 159)¹². Genet, al llevar a tal extremo este juego de ilusiones, sólo deja la apariencia, la pura máscara sin nada atrás: “(...) para Genet las máscaras están vacías, y se ha invertido la habitual equiparación de apariencia y esencia. La apariencia artificial es la esencia” (Innes, 1995: 160).

Otra característica muy primordial del teatro de Genet es que sus obras se estructuran en torno a ceremonias o rituales: personajes que representan a otros personajes o roles en situaciones particulares reiterando ciertas conductas, como en una especie de rito¹³. Innes señala sobre Genet que “en su teatralización de la realidad, donde la simulación es abierta y cada acción es presentada como una actuación, todas las actividades adquieren un significado litúrgico” (169). Se ha visto en sus obras una especie de “misa negra”, debido a que las ceremonias realizadas están repletas de simbologías sagradas de la Iglesia, pero con un valor absolutamente invertido: el mal pasa a ocupar el sitio del bien. Innes da varios ejemplos donde se puede apreciar una subversión del ritual cristiano: en *Los bombos*, la apoteosis de Saïd invierte la pasión de Cristo, y a su familia se le llama irónicamente la “Sagrada Familia”, o en *Las sirvientas*, donde el tocador de La señora es llamado “el altar”, donde ellas realizan lo que explícitamente llaman “la Ceremonia” (cfr. 170-171).

Dichas ceremonias tienen una particularidad, y es que aparentemente los personajes nunca logran su objetivo, fracasan en la realización de un acto ritual que los lleva finalmente a la autoaniquilación. Estos rituales son actos de rebelión, donde los dominados

¹² Es precisamente este concepto de la realidad social entendida como una ilusión lo que representa Genet en *El balcón*.

¹³ “La ceremonia” de las sirvientas, que se explica más adelante; la recreación del asesinato de una blanca en *Los negros*; en *El balcón*, los clientes del burdel encarnan roles sociales como parte del rito sexual.

se levantan contra sus dominadores, pero tales rebeliones siempre fallan, y es este fracaso otra de las características que señala Esslin con relación al absurdo. Da como ejemplo *Las sirvientas*, donde éstas repiten incesantemente un ritual, mientras están a solas sin su patrona, en el cual una de ellas representa a una sirvienta y la otra a La señora. Esta escena entre sirvienta y señora debe terminar con la muerte de esta última, sin embargo nunca logran concluir la escena, pues siempre se les acaba el tiempo: “El ritual de un deseo jamás alcanzado, es un acto completamente absurdo, es la futilidad reflejando la futilidad (...). Este ritual pertenece al mundo de la neurosis y las obsesiones compulsivas. Es expresión de un alejamiento de la vida” (Esslin, 1966: 165).

Como se puede ver, los rituales que se desarrollan en las obras constantemente están destinados al fracaso, y a esto debemos sumar que en varios de sus dramas la estructura es circular, es decir, de manera similar a una pesadilla presenciamos una escena que se emprende una y otra vez, sin nunca acabar, muy en sintonía con el destino de Sísifo. Sin embargo, la ceremonia ritual que se lleva a cabo en *Los negros* sí logra concluirse, pero a juicio de Innes sucede algo similar a *El balcón*, ya que la esperanza de la gestación de una rebelión queda anulada por la evidente falsedad de los hechos que ocurren fuera del escenario, como la ejecución del traidor negro: “en lugar de tiros de revólver ‘un cohete estalla fuera del escenario, seguido por otros varios. Las chispas de los fuegos artificiales se ven contra el terciopelo negro del escenario’” (Innes, 1995: 162). Esta exacerbación del juego de la ilusión dentro de la ilusión, en *Los negros*, tiene a juicio de Innes un efecto de nihilismo radical: “de negación absoluta de una realidad que niega toda posibilidad de cambio, ya que las revoluciones quedan subsumidas en las imágenes a las que desafían, perpetuando la estructura de realidad que derrocan (...)” (163)¹⁴.

La otra tendencia fundamental con la que se ha vinculado al teatro de Genet, como se señaló anteriormente, es la del Teatro de la Crueldad, en la medida en que se puede observar en sus obras la presencia de varios elementos en común, principalmente en relación con la concepción de un teatro ritual y sagrado. La mayor parte de la crítica señala este nexo que es imposible obviar. Robert Brustein es uno de los críticos que hace mayor énfasis en la relación de Genet con las ideas de Artaud:

¹⁴ Este efecto nihilista al cual se refiere Innes será discutido más adelante.

En Jean Genet, en cambio, Artaud sí habría visto sin duda a su más promisorio heredero. Genet ha sido erróneamente clasificado entre los autores absurdos; sin embargo, va más allá de las limitadas fronteras vanguardistas con el fin de crear un teatro alquímico, primitivo, mesiánico, dando vida a muchos de los conceptos de Artaud: un teatro oriental de tendencia metafísica, el equivalente moderno de las religiones de misterios (Brustein, 1970: 406).

Artaud sentía un profundo rechazo por la civilización occidental (al igual que Genet), debido al alejamiento y casi anulación que ésta produce del estado “natural” del hombre, imponiendo una estructura antinatural y represora de los instintos básicos. Artaud describe la cultura occidental como una cultura alejada de la vida y que por ende ha llevado a la separación del arte y la vida. De esta manera, vuelca su mirada hacia las culturas primitivas, con el fin de reencontrar allí un estadio primigenio del hombre y entrar en contacto con estados subconscientes alejados de la construcción racional. Se sentía particularmente atraído por los indígenas de México y su cultura:

La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación (...). En México, pues de México se trata, no hay arte, y las cosas sirven. Y el mundo está en perpetua exaltación (Artaud, 1971: 11).

Artaud ve en el teatro occidental una degradación, un arte muerto, fosilizado, un teatro de mera entretenición, que ha perdido su espíritu y su magia, que se encuentra preso bajo el dominio de la razón. Él sentirá una necesidad de volver al origen ritual y sagrado del teatro y hará la guerra a toda ley de la lógica y la razón: “lo que propone en su lugar como valores positivos son la espontaneidad irracional y el delirio, que liberarán las tendencias reprimidas en una purga emocional análoga al efecto clásico/trágico de la catarsis” (Innes, 1995: 69).

Artaud toma la imagen de la peste como una metáfora para referirse al teatro, y la usa en varios sentidos. En primer lugar, la llegada de la peste instala un caos social, donde mientras dure su flagelo se pierde todo orden social normal:

Para Artaud, la belleza de la plaga consiste en su capacidad de destrucción de las formas sociales represivas. El orden decae, la autoridad se evapora, la anarquía prevalece, y el hombre da paso a todos los impulsos desordenados que yacen ocultos en su alma (Brustein, 1970: 397).

De la misma forma debiera actuar el teatro: “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (...)” (Artaud, 1971: 27). Artaud menciona que San Agustín en *La ciudad de Dios* ve negativamente la similitud entre el teatro y la peste, señalando que así como la peste mata sin destruir órganos, el teatro, sin matar, provoca en el espíritu del pueblo las más misteriosas alteraciones (26).

Por otra parte, esta metáfora sirve para señalar el efecto purgador del teatro: “Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que, el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos” (31). El teatro tiene una función liberadora y hace caer las máscaras para hacer ver al hombre tal cual es, fuera de las estructuras sociales de lo “bueno” y lo “malo”.

El Teatro de la Crueldad que propone Artaud pretende ir absolutamente en contra del teatro realista y de entretenimiento, al igual que lo hicieron los surrealistas, dadaístas, expresionistas y muchos otros. El Teatro de la Crueldad intenta volver a los orígenes rituales del teatro, a conectarse con el poder mágico del ritual. Debe buscar otras lógicas, no conscientes ni racionales, debe sumergirse en el inconsciente, en el mundo onírico, en los espacios liberados de la consciencia racional y dejar que fluya un mundo en un estado salvaje, atávico, arquetípico¹⁵, con el horror que ello puede conllevar. Un teatro que apele a los sentidos y no al entendimiento de la audiencia, que lo afecte a través del cuerpo, del organismo, no a través del pensamiento, que exalte el poder metafísico de la palabra, que

¹⁵ “(...) Artaud desearía construir un teatro de mitos (...) Estos mitos, sin embargo, no provienen de la tradición grecorromana ni tampoco de la cristiana, porque los mitos tradicionales, vitales otrora, están actualmente agotados, como las civilizaciones de las cuales han surgido” (Brustein, 1970: 396-397).

use un lenguaje de imágenes destinado a los sentidos, un teatro que envuelva al espectador a través de todo lo que compone el espectáculo, que lo lleve a un transe ritual, donde el espectador debe ser tratado como el encantador trata a sus serpientes: “Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 1971: 85).

Artaud propone un teatro de la crueldad, sin embargo la manera en que él mismo define el concepto es bastante imprecisa, y lo que la crítica, directores, dramaturgos y actores han entendido por crueldad es un punto bastante problemático, ya que tales postulados realmente nunca tuvieron una concreción y más bien se han realizado intentos por interpretar estas propuestas y llevarlos a escena de modo experimental¹⁶. Artaud enfatiza que cuando se refiere a crueldad no está pensando en sadismo y sangre:

Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es sólo un aspecto limitado de la cuestión. En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo supliciator se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento. La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad (104).

Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta (103)¹⁷.

Brustein señala una serie de elementos en común entre Genet y la concepción teatral de Artaud, viendo en él a un continuador de sus ideas, como uno de los autores que mejor logra una aproximación al Teatro de la Crueldad. En términos generales, los vínculos que

¹⁶ Respecto al problema del concepto de crueldad, Innes señala: “(...) Artaud no está muy seguro acerca del status preciso de la verdadera crueldad. A veces, la violencia parece síntoma de las distorsiones espirituales que brotan cuando las represivas pautas de conducta impuestas por la sociedad se vuelcan intolerables. O bien, es presentada como prueba de la violencia intrínseca de la civilización europea en contraposición con los nobles salvajes rousseauianos. En otras ocasiones, la crueldad aparece como ley de la propia naturaleza, sádicamente darwinista, creadora por medio de la destrucción” (70).

¹⁷ Cfr. Definición Diccionario de la RAE: “Crueldad: 1. f. Inhumanidad, fiereza de ánimo, impiedad. 2. f. Acción cruel e inhumana”.

señala Brustein entre ambos autores serían: la noción de un teatro ritual, la idea de un teatro que logre la comunión actor-espectador, el uso privilegiado de metáforas y de símbolos, el rechazo a la sociedad occidental y al teatro enraizado en ésta, la búsqueda en lo irracional e inconsciente, la puesta en escena de realidades ocultas, de impulsos reprimidos, transformados en tabúes pertenecientes a un mundo pre-racional; así también la concepción del lenguaje, la primacía del espectáculo y el uso de mecanismos similares, propiamente teatrales, tales como el uso de maniqués, máscaras, etc.¹⁸

Brustein menciona el elemento ritual como algo fundamental en la concepción teatral de Genet. A través del ritual se abre un camino hacia otras zonas ocultas de la realidad, fuera del mundo racional, dando paso a otras realidades profundas, volviendo a estados primitivos, pre-rationales, entrando al mundo del inconsciente y de los sueños: “Genet saca sus mitos de las profundidades de un inconsciente totalmente liberado, donde la moralidad, la inhibición, el refinamiento y la conciencia no tienen cabida” (Brustein, 1970: 406-407).

En esta misma línea, George Wellwarth plantea la existencia de una estrecha relación entre Genet y Artaud, principalmente por la valoración de los orígenes rituales del teatro y la necesidad de volver a ellos, y por la búsqueda en los estados inconscientes:

Gran parte de la confusión que rodea las obras de Genet y de sus colegas se debe a la influencia de la convicción de Artaud de que el teatro tiene sus raíces entre las gentes primitivas e irracionales. El teatro que conocemos refleja la sociedad vacía y artificial en que vivimos. El verdadero teatro refleja únicamente las emociones humanas básicas tal y como eran antes de ser recubiertas por la capa del comportamiento artificial. Artaud pensaba que el drama no debe apelar a la mente sino a la emoción; y hasta tal punto, que debe llegar a establecerse un proceso de comunión entre actor y espectador, proceso en el cual ambos vibrarán al unísono (...) (Wellwarth, 1966: 175-176).

¹⁸ “Los medios que Genet consideró para lograr esta transformación de la realidad hacen eco a muchos de los recursos escénicos característicos de Artaud (...)” (Innes, 1995: 168) Aunque, para Innes, este parecido sería casual, pues Genet no habría tenido conocimiento de las concepciones teatrales de Artaud.

Como puede verse, tanto Brustein como Wellwarth (entre muchos otros críticos) defienden la idea de un estrecho vínculo entre el teatro de Genet y las concepciones teatrales de Artaud, ya que ven en sus obras una concreción de las ideas del Teatro de la Crueldad, sobre todo en relación con la idea de un teatro ritual y sagrado. Sin embargo, si bien existe una gran semejanza entre las propuestas de estos autores, considero que se ha hecho una sobreinterpretación al asimilar la obra de Genet al carácter ritual de la manera en que lo entiende Artaud, llegando a caracterizar su teatro como un teatro “primitivo, alquímico y mesiánico”, lo cual me parece una aseveración un tanto exagerada (sobre todo en cuanto al carácter primitivo), ya que no considera otros aspectos importantes presentes en su teatro. Para Artaud el carácter ritual y sagrado del teatro es primordial. Si bien para Genet también es algo esencial, lo entiende y lo desarrolla de una forma diferente. Él usa el ritual como ceremonia, por su forma, por sus ademanes, por su estructura, por su teatralidad, y con una finalidad que, más que mágica, es simbólica y metafórica.

La primera gran diferencia que puede establecerse en torno a la concepción de un teatro ritual, es el hecho de que Artaud no pretende apelar a la mente del espectador, sino sólo a la emoción. Si bien Genet también busca afectar la emoción del público, con imágenes que apelan directamente al inconsciente, nunca deja de lado el dirigirse, a la vez, al entendimiento (racional) del espectador.

En segundo lugar, considero que Brustein se equivoca al pensar el sentido y la finalidad con que Genet utiliza la ritualidad, en especial en torno al efecto catártico que se produciría en el espectador. Según el crítico, “las piezas de Genet adoptan la forma de los sueños liberados, organizados en ritos. A través de la abierta exaltación del crimen, el erotismo y la barbarie, Genet espera exorcizarse a sí mismo y al espectador” (Brustein, 1970: 407). Sin embargo, debemos preguntarnos si este “exorcismo” tiene un efecto realmente liberador para el espectador, o más bien ocurre una purgación donde salen a la luz todos los demonios de la sociedad, convirtiéndose de este modo en una confrontación con el público, no en una liberación para éste. Efectivamente hay una finalidad purgadora y una especie de exorcismo, pero lo interesante es ver cuáles son los aspectos que Genet pretende hacer ‘purgar’¹⁹ a su audiencia:

¹⁹ Este efecto purgador se puede relacionar con el discutido concepto aristotélico de catarsis, que debiera lograr toda buena tragedia: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes,

El teatro de Genet es un exorcismo del mal, donde nuestros prejuicios latentes, antagonismos raciales, y predisposiciones de clase o de género son purgados en una suerte de misa invertida en la que los individuos marginales (los parias de Genet) son elevados a deidades, luego destruidos (...). Genet fuerza a la audiencia a purgar su odio por los negros, homosexuales, árabes, prostitutas, criminales y sirvientes (Plunka, 1992: 131-132).²⁰

El carácter confrontacional es una característica muy importante y relevante en la dramaturgia de Genet, estableciendo siempre una relación tensa con sus espectadores. Tal como señala Gene A. Plunka en *The rites of passage of Jean Genet*, el dramaturgo usa el teatro como otro medio de traicionar a la sociedad²¹, como otra forma de ir en su contra, por ende la relación que se establece con el público es conflictiva. Por lo tanto, no podemos hablar simplemente de un afán purgador, “liberador” del espectador, sino que hay una evidente violencia ejercida en este acto en su contra. Sin embargo, eso no excluye el hecho de que finalmente sus obras tengan efectos positivos, ya que igualmente busca que el asistente al teatro se vea desnudado de sus máscaras, y reconozca su horrible apariencia, su espejo deforme y se espante de ello, generando a lo menos que el espectador se cuestione a sí mismo y por ende a la sociedad²².

En tercer lugar, relacionado con lo anterior, Genet bajo ninguna circunstancia pretendía provocar el efecto catártico de la manera en que lo piensa Artaud, y esta es una gran diferencia entre ambos que a menudo se pasa por alto. Genet evidentemente quiere afectar al espectador, hasta descomponerlo, asquearlo, pero no bajo los efectos de un trance, sino que a través de una conciencia lúcida que sabe y que siente en todo momento

actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Aristóteles, 1972: 145).

²⁰ Todas las traducciones de Plunka (1992), “Playboy interview: Jean Genet” (1964) y *The Declared Enemy*. (2004) son mías. Incluyo como nota las versiones originales: “Genet’s theater is an exorcism of evil in which our latent prejudices, racial antagonisms, and class or gender biases are purged in an inverted sort of Mass in which marginal individuals (Genet’s outcasts) are elevated to deities, then destroyed (...). Genet forces the audience to purge its hate for blacks, homosexuals, Arabs, prostitutes, criminals, and servants.”

²¹ “Genet uses theater as another means of betraying society. The theatrical elements of sham, illusion, and make believe afford Genet the opportunity to deceive his audience” (141).

²² Efecto en cierta medida homologable al de la catarsis aristotélica: a través del reconocimiento de mi semejante en la obra, y a través del temor y horror de lo representado, se llega a la catarsis de las afecciones de la sociedad.

que está en un teatro y que todo es espectáculo. El público no debe sumergirse en ese espectáculo en un estado de éxtasis ritual, pero sin embargo, debe ser atrapado por el teatro, que éste lo ataque y se proyecte sobre él como un horrible espejo. En este sentido, podemos señalar que tal necesidad de provocar en el público la conciencia de estar en el teatro, de no dejar que la audiencia se deje llevar absolutamente por la emoción, se puede vincular al efecto de distanciamiento característico del teatro de Bertolt Brecht. Efectivamente, Genet ocupa en reiteradas ocasiones en sus obras técnicas de distanciamiento, sobre todo en *Los negros* (como veremos más adelante en el análisis de la obra). Aun siendo esto así, la finalidad que busca Genet es muy diferente del propósito de Brecht, pues, como señala Plunka:

Genet juega al gato y al ratón con la audiencia, constantemente molestando, irritando, sorprendiendo, insultando, y hostigando a la burguesía. Brecht, por otra parte, usa los efectos de alienación para reducir la naturaleza emocional de las obras así como para estimular el pensamiento y la objetividad científica, el debate, y la discusión (142)²³.

Es preciso tener claro que Genet no pretende bajo ningún punto un fin didáctico, para él siempre se impone un fin estético y poético.

En síntesis, Genet quiere que el espectador sea parte del espectáculo, no lo quiere perdido en una irracionalidad, pero tampoco lo quiere sentado cómodamente mirando cual voyeurista una pieza de teatro realista, pretendiendo que todo lo que ve es real, ni mucho menos que se deje llevar por las emociones de los personajes. Quiere un espectador involucrado dentro del teatro, para lo cual quiebra los límites convencionales de éste, de manera que el espectáculo llegue con más fuerza a la audiencia. El público se puede sentir invadido, sobre todo si está acostumbrado al teatro realista, donde el límite entre escena y auditorio está claramente marcado y es inviolable, gracias a la convención de la llamada cuarta pared²⁴. Genet quiere que el espectador entre en el teatro y que se confunda y se

²³“Genet plays cat and mouse with the audience, consistently irking, irritating, surprising, insulting, and harassing the bourgeoisie. Brecht, on the other hand, uses alienation effects to decrease the emotional nature of plays so as to stimulate thinking and scientific objectivity, debate, and discussion”.

²⁴ En la única obra donde Genet rompe la tradición de la cuarta pared es en *Los negros*, sin embargo rompe la ilusión y los límites del teatro realista mediante varios otros elementos.

aflija, como en un laberinto de espejos. Más que un trance, lo que el autor quiere es incomodar, confundir al espectador con el fin de cuestionar la realidad: qué es la realidad y cómo está construida. En este sentido se aleja de los postulados de Artaud, quien espera que el espectador se deje llevar por el teatro, como en un trance ritual, quiere llevar al hombre al mundo mágico ritual y hacerlo partícipe de él.

Plunka considera que el rol de la audiencia es el elemento donde radica la mayor diferencia entre Artaud y Genet. Artaud pensaba en un teatro donde no hubiera un escenario propiamente tal, sino un espacio único donde participen directamente espectadores y actores, mientras que Genet siempre mantiene la idea del espacio diferenciado entre escenario y auditorio, lo cual no significa que en ocasiones, como en *Los negros*, no interactúen ambos espacios. Es decir, aunque la distribución espacial dentro del edificio del teatro sea la tradicional, Genet no pone un límite infranqueable, traspasando sus dominios, transitando por ambos espacios. Si bien estos autores pretenden una “comunidad” con el espectador, ésta se realiza de diferentes maneras, siendo la de Genet más bien una constante “confrontación”, por lo que en realidad resulta conflictivo el uso del término “comunidad”. Plunka señala el afán de Genet por “atacar” al espectador, mencionando que uno de los motivos por los cuales se volcó hacia el drama fue su deseo de insultar directamente a la burguesía, y da a modo de ejemplo lo señalado por Genet en su correspondencia con Roger Blin a propósito de los ensayos de *Los biombos*, donde pide a Blin usar una luz brillante y mantener las luces del teatro encendidas durante las representaciones, para no ofrecer escondite a los espectadores que estaban a punto de perder la compostura (cfr. Plunka, 1992: 140).

La última de las características, anteriormente señalada, que Brustein establece como similitud entre el teatro de Artaud y el de Genet, es el uso predominantemente metafórico y simbólico del lenguaje, en su capacidad transformadora y en el carácter mágico de la palabra: “Y es precisamente este uso metafísico del lenguaje el que distinguirá al gran seguidor de Artaud, Jean Genet, en cuyas piezas, ‘el lenguaje, como forma de *Sortilegio*’, halla su función más expresiva” (Brustein, 1970: 402). Sin embargo, en este punto también encuentro diferencias importantes entre ambos autores. En primer lugar, en los escritos de Artaud hay un constante conflicto con el lenguaje, lo que se hace mucho más evidente en su propia producción teatral, ya que este autor rechaza el teatro basado en un

texto, como lo hace todo el teatro occidental: “(...) el teatro de la crueldad hará la guerra al lenguaje, porque cualquier teatro basado en palabras ‘está atado a formas que ya no responden a las necesidades del tiempo’” (Brustein, 1970: 402). Como vemos, Artaud podría prescindir de las palabras, aunque, como destaca Brustein, “Artaud nunca propone suprimir el lenguaje por completo, sino más bien ‘cambiar su papel y, especialmente, reducir su posición...’. Él quiere que las palabras sean utilizadas de manera más impactante (...)” (402). Artaud ve el lenguaje hablado como una forma más de expresión dentro del espectáculo (siempre y cuando sea usado metafórica y metafísicamente, no como manifestación de pensamiento), y que incluso se podría prescindir de él, pero lo que debe primar por sobre todo es un lenguaje escénico, lo propiamente teatral y que lo distingue de otras formas artísticas: todo en escena debe actuar sobre la sensibilidad del espectador:

Se trata nada menos que de cambiar el punto de partida de la creación artística, y de trastornar las leyes habituales del teatro. Se trata de sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento (Artaud, 1971: 112).

Tal como lo plantea Brustein, Genet comparte cierta semejanza respecto a la concepción del lenguaje con Artaud, sin embargo, es evidente que él jamás prescindiría de éste, pues es un elemento fundamental en su teatro, tremendamente complejo, incluso conflictivo, pero absolutamente necesario. Genet puede ir en contra del uso común de las palabras, explotando sus significados, violentándolas hasta incluso destruirlas, vaciándolas o cargándolas de múltiples significados, pero ama las palabras, a pesar de su falsedad o *por* su falsedad. Es por esto que Genet tiene una concepción diferente del lenguaje en el teatro, respecto de los planteamientos de Artaud. En este sentido, y para concluir respecto a este punto, comparto la opinión de Plunka, quien menciona tanto los puntos en común como la diferencia entre ambos:

Genet concuerda con Artaud al afirmar que el lenguaje en el teatro debería funcionar como signos que evoquen la poesía de los sentidos. En “Una nota sobre teatro”, Genet opinó, “Uno sólo puede soñar un arte que fuese una profunda red

de símbolos activos capaz de hablar a la audiencia en un lenguaje en el que nada es dicho pero todo es presagiado" (...). Sin embargo, uno debe concordar con Bernard Dort, quien afirma que el uso del lenguaje de Genet es fundamentalmente diferente del uso del diálogo en Artaud porque el teatro de Genet es más 'textual' que cualquiera de las obras de Artaud (139-140)²⁵.

Como último punto importante de la visión crítica sobre la dramaturgia de Genet, se debe considerar la temática que éste desarrolla y los diferentes puntos de vista con que la crítica la ha abordado. A lo largo de la obra dramática de Genet se repiten varios temas fundamentales, que, a grandes rasgos, giran en torno al mundo de la marginalidad, que se relaciona conflictivamente con la sociedad dominante; es decir, presenta personajes subordinados o dominados frente a sus dominadores, ya sean la servidumbre frente a sus patrones (*Las sirvientas*), los revolucionarios frente al poder del Estado (*El Balcón*), o colonizados frente al colonizador (*Los negros* y *Los biombos*). Esta relación entre dominados y dominadores es tremendamente importante en el teatro de Genet, ya que siempre habrá en ella lo que Lucien Goldmann llama "la dialéctica del odio y la fascinación", presente desde *Las sirvientas* en adelante:

En todas estas obras, el odio es fundamental y primario y no se vuelve odio amoroso sino por la fascinación que los dominadores ejercen sobre los dominados a partir de la imposibilidad de estos últimos para vencerlos. Pues, hasta *Les Nègres*, el poder de los dominadores es invulnerable y no podría ser vencido. No se puede matar a Madame y en *Le Balcon* la rebelión es vencida. *Les Nègres* introduce la esperanza y la posibilidad de victoria de los dominados, que no llegará a ser realidad sino en *Les Paravents* (Goldmann, 1968: 2).

²⁵ "Genet agrees with Artaud in asserting that language in the theater should function as signs to evoke a poetry of the senses. In 'A Note on Theatre' Genet opined, 'One can only dream of an art that would be a profound web of active symbols capable of speaking to the audience in a language in which nothing is said but everything portended' (...) However, one must agree with Bernard Dort, who asserts that Genet's use of language is fundamentally different from Artaud's use of dialogue because Genet's theater is more 'textual' than any of Artaud's plays".

Así también lo expresa Innes:

Este odio, fundamental en todas las obras de Genet, en la repetida dualidad de amos y esclavos, de poseedores y desposeídos –y también inherente a su intensificación de la dualidad entre actor y público– está inextricablemente vinculado con una fascinación por el objeto aborrecido (Innes, 1995: 173).

Este mundo marginal, de delincuentes, vagabundos, prostitución y homosexualidad, es el que despliega a lo largo de toda su obra; es por esto que Lucien Goldmann señala que es interesante estudiar la obra de Genet desde un punto de vista sociológico, ya que éste, en tanto autor sub-proletario, muestra un espectro marginal de la sociedad, y porque representaría la visión de mundo de un grupo que tiene una actitud negativa frente a la sociedad industrial moderna (Cfr. Goldmann, 1968: 2). Por otra parte, menciona que una de las características de su obra es la incorporación de ciertas experiencias históricas, tales como el conflicto colonial.

El estudio sociológico de la obra de Genet ha sido bastante discutido. Parte de la crítica apunta a que sólo en la superficie sus obras son políticas. Christopher Innes, considerando la particular mirada que tendía Genet sobre la sociedad, señala:

En la superficie, las obras de Genet parecen declaraciones políticas acerca de la sociedad contemporánea –odio de clases y explotación, revolución y represión, conflicto racial, colonialismo y liberación del Tercer Mundo– y se han hecho varios intentos por analizar su obra en términos sociológicos. Pero semejante enfoque conduce inevitablemente a la conclusión de que las piezas son huecas (...). [Para Genet, señala Innes,] las realidades sociales son ilusorias y la necesidad humana de ilusión es tan poderosa que ningún orden social puede estar fundamentado en la realidad (159).

En este mismo sentido Wellwarth plantea:

Como todos los dramaturgos modernos de vanguardia, Genet basa sus dramas en la protesta y la paradoja. Su paradoja consiste en que no existe realidad dentro de la sociedad. Cualquiera que actúe dentro de la estructura social es literalmente irreal, inexistente. Lo que llamamos realidad no es sino una ilusión sobre otra. Una vez separadas las envolturas ilusorias, lo que queda es la nada, el vacío (156).

De manera similar lo plantea Esslin, oponiéndose a la idea de que la dramaturgia de Genet haya evolucionado hacia un teatro político, aunque muestre claramente de qué lado están las simpatías de Genet en el conflicto argelino. Sin embargo, Esslin precisa que su teatro es de “protesta social”, mas no político: “rechaza decididamente el compromiso político, la argumentación, el didactismo o la propaganda” (183). Siguiendo esta línea, Plunka se inclina hacia la idea de que más que un teatro político o sociológico, sus obras son una especie de ritos estéticos, diseñados para liberar nuestros impulsos latentes (Cfr. Plunka: 128-129, 226).

Respecto a este tema, mi postura es que no se puede ni debe dejar de lado la mirada sociológica y política sobre su obra dramática, especialmente en relación con *Los negros*, ya que si bien no es una obra “política” en sentido riguroso, sí expone una *postura* política, o, como afirma Esslin, hay en ella una “protesta social”. En este sentido, discrepo de la lectura que hace Innes, en tanto este crítico plantea una visión extrema del uso del juego de ilusiones en el teatro de Genet, donde, al ir desmantelando sus piezas, sólo se llegaría a un gran vacío. A mi juicio, Innes entiende este juego con el vacío como un aspecto que lleva a Genet al nihilismo, en el cual finalmente no podríamos ver ninguna postura de fondo (política, social, etc.). Ahora bien, aunque ciertamente en sus obras se ve una y otra vez la representación de este mundo de ilusiones, donde lo real se escabulle y todo parece ser falso y pura apariencia, no significa que detrás de tales representaciones no exista una intención y esa intención, desde mi punto de vista, no gira en torno a la nada. Hay una clara visión crítica de por medio.

Se podría decir que Jean Genet, incluso a partir de sus propias palabras, no busca defender ninguna ideología ni nada parecido, tal como señalan Esslin y Plunka. Sin embargo, claramente hay un discurso en contra de muchísimas cosas; así lo señala el mismo Genet (citado por Plunka) a propósito de *Los negros*: “En ‘L’Art et le refuge...’,

Genet declara, ‘Esta obra no está escrita *para* los negros sino *contra* los blancos’ (Plunka: 222).²⁶ Y es precisamente a partir de este *estar en contra* desde donde surge inevitablemente un discurso, una clara postura que nos muestra que no es una simple casualidad la elección de los temas de sus obras, donde lo social y político son un aspecto central que no podemos pasar por alto y centrarnos sólo en lo puramente estético.

Una característica primordial de Genet es su abierto rechazo a la sociedad, tanto en su propia vida como en su literatura. Conuerdo con la crítica cuando señala la postura radical del autor y su oposición a cualquier orden, tal como lo menciona Innes citando a Roger Blin: “Genet fue una víctima de esta sociedad, que ahora él trata de destruir. Pero no trata de corregir la sociedad que denuncia. No trata de sustituir un orden por otro, ya que está contra todo orden” (Innes: 164). Claramente, Genet no buscaba un cambio social a través de sus obras, sino que en ellas siempre hay un abierto ataque a todo lo que la sociedad *representa*; se podría hablar de un deseo de minar la sociedad desde dentro, de agredirla. No se debería hablar de una intención *social* en estos términos, en tanto el autor se plantea en abierto rechazo a cualquier estructura social (y esto se plasma en sus obras) y no cree en la posibilidad de una transformación dentro de esa estructura; en cambio sí podemos ver una preocupación, no en términos sociales propiamente tales, sino humanos, de la problemática del “ser” en este mundo.

²⁶ “In ‘L’ Art et le refuge...’, Genet stated, ‘This play is not written *for* blacks but *against* whites”.

II. El juego de las representaciones.

Es lo falso, lo absurdo, lo artificial lo que atrae a Genet en la representación dramática. Se hace autor dramático porque la mentira del escenario es la más manifiesta y fascinadora. En ninguna parte, tal vez, ha mentido más descaradamente que en *Las sirvientas*.

(Sartre, 1967: 665)

Tal vez Sartre debiese haber afirmado que Genet nunca mintió tan descaradamente como en *Los negros*, si su ensayo no lo hubiese escrito años antes de la creación de esta obra. En ella se reafirma una vez más la fascinación del autor por el artificio y las apariencias. En las páginas anteriores hemos visto la importancia de estos elementos tanto en su vida como en su escritura; por lo mismo, tal vez más que en ningún otro texto, es necesario revisar la función que cumplen y de qué manera se presentan en esta obra.

Como ya he señalado, el juego de apariencias lo encontramos constantemente desplegado en sus dramas, mediante el recurso del teatro dentro del teatro y el despliegue de juegos de ilusiones donde por momentos parecemos perdernos. Genet usa estos recursos en función de representar el carácter ilusorio de la sociedad, pues para él, ésta se construye como un gran teatro. De esta manera Genet intenta develar a través de sus obras algunos de los mecanismos sociales con los que se ejerce el poder y a través de los cuales se aplica la dominación, como por ejemplo, la capacidad de la sociedad de crear imágenes potentes y casi indestructibles asociadas al poder. Este tema lo trata en la obra *El balcón*, donde pone en escena su idea de la sociedad como un constructo, un verdadero²⁷ teatro donde las figuras del poder no son más que roles, imágenes construidas desde un montaje ideológico, que funcionan independientemente del actor que los encarna.

Otra característica relacionada con el espectáculo y la teatralidad, como ya se ha señalado, es la presencia de la ritualidad, ya que las representaciones a las cuales asistimos dentro de las obras son efectuadas a manera de rituales, de la misma forma que sucede en *El balcón*, y de manera especial en *Las sirvientas*, la cual gira en torno a un ritual

²⁷ Advierto lo problemático que es usar la palabra “verdadero” para hablar de las obras de Genet, ya que el lenguaje se vuelve muy tramposo, poniendo en tensión la distinción entre verdad, falsedad y lo que es pura apariencia; sin embargo, la usaré en varias ocasiones debido a la imposibilidad de encontrar una palabra más adecuada a las exigencias que impone el autor.

inconcluso, que se lleva a cabo una y otra vez por las hermanas que trabajan como sirvientas en la casa de una señora.

Como se puede apreciar, estas obras poseen en su estructura interna varios niveles de ficción proporcionados tanto por los juegos de apariencias como por el aspecto ritual puesto en escena. Es así como siempre encontramos el motivo del teatro dentro del teatro, personajes que en escena representan a otro personaje, actores que *actúan* que actúan. De este modo, Genet nos abre un juego de muñecas rusas, con lo cual constantemente tensiona los niveles de realidad dentro de la ficción.

En relación con los puntos anteriores, en *Los negros* se pueden distinguir tres niveles de ficción, que es necesario tener presente para referir el argumento. Como he señalado anteriormente, la obra trata de un grupo de actores aficionados negros que actuarán para un público blanco: así, el primer nivel de ficción corresponde a un grupo de actores negros que montan un espectáculo para el divertimento de un público blanco. Dicho espectáculo corresponde al segundo nivel: una especie de ritual donde se recrea el asesinato de una blanca frente a la Corte de los blancos (también conformada por los actores negros que usan máscaras blancas). Finalmente, existe un tercer nivel, que ocurre fuera de escena y del cual nos enteramos hacia el final de la obra: la reunión de un grupo de rebeldes que ha juzgado y luego ajusticiado a un traidor. Es entonces que nos enteramos de que todo lo que hemos presenciado era una farsa para distraer al público blanco, para que así los rebeldes pudiesen agruparse y gestar la rebelión. Es decir que los actores en realidad están trabajando para la causa rebelde, y ese es el real motivo por el que montan este espectáculo. De esta manera, aparentemente, lo “real” dentro de la ficción de la obra, es lo que ocurre fuera del teatro (salvo por un ruido de disparos que se escucha en escena, sólo tenemos noticias de que algo sucede afuera por boca de uno de los personajes que se ha ausentado la mayor parte de la pieza y que entra a informar lo ocurrido, quebrando la ficción). He diferenciado este nivel del primero, ya que aunque ambos están vinculados, el primer nivel funciona como una farsa o “payasada” (*clownerie*), como dice el subtítulo de la obra, para encubrir la acción que ha estado ocurriendo paralelamente afuera del teatro.

En pocas palabras, asistimos a una representación de un grupo de actores, que actúan el asesinato de una blanca frente a la Corte de los blancos, la cual posteriormente se traslada hacia el mundo colonial para juzgar a los negros, pero finalmente son estos últimos

quienes terminan por asesinar a la Corte. Poco antes de acabar esta representación, aparece en escena un hombre que interrumpe la acción (de la obra que montaban en escena el grupo de actores) y cuenta los acontecimientos que están ocurriendo afuera del teatro que tienen que ver con la verdadera Rebelión.

Desde el inicio de la obra se pone de manifiesto el conflicto principal de ésta, la relación entre negros y blancos (entre colonizado y colonizador)²⁸, y tal conflicto no queda solamente reservado al espacio escénico, sino que éste se traspasa al incorporar a la audiencia real como parte fundamental del espectáculo. Con esto se genera un quiebre entre ficción y realidad, lo que permite entender que la obra se proyecta desde la escena hacia el dominio del público, conflictuando aún más su estructura. Esto tensiona fuertemente los ya mencionados niveles de ficción, ya que se agrega otro quiebre, ahora absoluto, de la ficción, al incorporar al espectador. En esta obra Genet logra inquietar al público constantemente al hacernos sospechar que lo que parece “juego” es en serio, tensionando ese límite, ese borde, que tiene especial significación en una obra donde la violencia está latente, constantemente contenida²⁹. En este sentido concuerdo con lo planteado por Brustein cuando señala que

Nosotros estamos prontos para comprender que, bajo su disfraz histriónico, los negros están terriblemente serios, y que lo que están representando es el fin de la subordinación. Pero en el teatro su violencia está contenida y ritualizada, y los espectadores quedan serenamente inmovidos (434).

²⁸ Es necesario recordar que Francia era una de las grandes potencias colonialistas de Europa y que la obra se inserta en el contexto de los procesos de descolonización. Esta problemática se desarrollará en el capítulo siguiente.

²⁹ Esta idea de que el juego se tome en serio es una constante del teatro de Genet, pues en sus dramas muchas veces la actuación que realizan los personajes es llevada al límite, volviéndose realidad, como sucede en la ceremonia que realizan las sirvientas, donde simulan el crimen de su patrona, pero luego una de ellas, la que representa a la Señora, lleva hasta las últimas consecuencias su papel, tomando el té envenenado. En el caso de *El balcón*, podemos ver un ejemplo de esta preocupación con respecto al tomar demasiado en serio el rol, cuando uno de los personajes, Irma, teme que la revolución se realice realmente:

“Irma.- Pero, por ejemplo si se pasaran de la raya, quiero decir, si tomaran este juego en serio hasta destruirlo todo y cambiarlo todo... Ya, ya sé, siempre hay el detalle falso que les recuerda que en determinado momento, en determinada parte del drama tienen que pararse e incluso retroceder... Pero si llevados por su pasión, no reconocen nada y saltan sin darse cuenta en...
Jefe de Policía.- Quieres decir, en la realidad. ¿Y qué? Que lo intenten (...)” (Genet, 1998: 50).

La diferencia es que en *Los negros* se juega con tensionar al público.

Sin embargo, discrepo con su última afirmación sobre el espectador inconmovido, ya que aunque la violencia esté efectivamente contenida, quizás sea esa misma aparente contención lo que resulta más perturbador, ya que se mantiene la tensión constante de la amenaza del desborde de la violencia. Por otra parte, si bien es cierto que la violencia en la obra aparece ritualizada en la acción (como en el asesinato ritual de todos los personajes de la Corte), y con ello pierde su “fuerza violenta”, lo que pretendo demostrar en esta tesis es, justamente, que la violencia no se lleva a cabo mediante la acción interna, es decir, en el nivel ficcional intraescénico, sino que a través de otros mecanismos, como el lenguaje y la confrontación con la audiencia.

Los negros está concebida para que su receptor sea el público blanco, dando el autor claras instrucciones con respecto a este punto en el prefacio:

Una noche un actor me pidió que escribiera una obra para ser representada por negros. Pero ¿qué es, en realidad, un negro? Y en primer término ¿de qué color es?

Esta obra -lo repito- escrita por un blanco, está destinada a un público de blancos. Pero si, por casualidad, fuera interpretada una noche ante un público de negros, sería necesario que a cada representación fuera invitado un blanco, hombre o mujer. El organizador del espectáculo lo recibirá solemnemente, lo hará vestirse con un atuendo ceremonial y lo conducirá a su sitio: preferentemente, en el centro de la primera fila de platea. Se actuará para él. Sobre este blanco simbólico será enfocado un reflector durante todo el espectáculo.

¿Y si ningún blanco aceptase esta representación? Que, al entrar a la sala, se distribuyan entre el público negro máscaras de blancos. Y si los negros rechazan las máscaras, que se utilice un maniquí. J.G. (Genet, 1966: 185)³⁰.

Este prefacio me parece de gran importancia, tanto por el cómo se va a concebir la obra respecto al público, como por el cuestionamiento respecto del *ser* del negro, problematizándolo desde ya. Qué es, qué significa este *ser* negro. Por otra parte, es

³⁰ Todas las referencias a la obra *Los negros* corresponden a esta edición y de aquí en adelante sólo se citará el número de página.

significativo que esté pensada para ser representada por actores negros pero para un público blanco, pues para su realización debe necesariamente estar presente el símbolo del blanco, de ese *ser* blanco, y es que esta obra funciona a partir de esa confrontación: actores negros versus espectador(es) blanco(s)³¹. En este sentido, me parece importante destacar lo que señala Plunka en torno a esta relación entre los negros y el espectador: “En las obras anteriores de Genet, los parias y su correspondiente imagen especular se veían en escena: Lefranc/Ojos Verdes; Las sirvientas/La señora; Roger/ El jefe de policía; en *Los negros*, la imagen especular para los negros en escena es el público blanco” (222)³².

Al romper el espacio escénico e incluir a la audiencia, se provoca una confrontación que a su vez genera una distancia, aunque suene contradictorio, entre el público y la representación:

Más aun, *Los negros* es el mejor ejemplo de cómo Genet distancia al espectador de los actores, porque la premisa fundamental de la obra gira en torno a la polaridad racial, que es la razón por la cual Genet insiste en que debe haber al menos una persona blanca en el público para que los negros en escena la insulten (Plunka 140-141)³³.

De esta manera, no creo que Genet quiera realmente lograr una *comuni6n* con la audiencia (como sí lo pretendía Artaud). Es por esto que no concuerdo con Innes cuando señala: “[El espectador] se vuelve participante en una ‘comuni6n’, ya que para Genet ‘una representaci6n que no actúe sobre mi alma es vana’” (173). Evidentemente hay una intenci6n de afectar y actuar sobre el alma del espectador, pero no de forma inofensiva, sino que violentamente, por ende me parece inadecuado, o al menos problemático, usar la palabra “comuni6n” para describir la relaci6n entre actores y público, ya que esto conlleva

³¹ Me parece importante destacar el carácter de esta confrontaci6n, no como un simple cara a cara de dos razas diferentes, o como una mera oposici6n, sino que es necesario recalcar el carácter de enfrentamiento hostil que, como se verá en el capítulo siguiente, implica la experiencia histórica del colonialismo.

³² “In Genet’s previous plays, the outcast and the corresponding mirror image were seen onstage: Lefranc/Green Eyes; The maids/Madame; Roger/The Chief of Police; in *The Blacks*, the mirror image for the blacks onstage is the white audience”.

³³ “Moreover, *The Blacks* is the best example of how Genet distances the spectator from the performers because the play’s fundamental premise revolves around racial polarity, which is why Genet insists on at least one white person in the audience for the blacks onstage to insult”.

la idea de unión, de participar conjuntamente en algo³⁴, y lo que aquí se aprecia no es una unión sino el choque brusco, la confrontación hostil de dos miradas o perspectivas.

Volviendo al tema de la necesidad de un público blanco, ni siquiera es tan relevante el hecho de que exista un espectador de esta raza (un blanco real), pues si éste no estuviese lo que importa es que la actuación esté destinada al blanco simbólico, a su representación: máscaras o un maniquí. De cierta forma la obra debe dialogar con este símbolo y sólo es posible frente a él, pues los actores negros sólo pueden encarnar esa identidad negra estereotipada frente a este “otro”, que es quien ha creado esa identidad.

De esta forma vemos, desde el principio, desde el cómo se concibe la representación y su espectador, un quiebre del espacio escénico que se abre paso hacia el público. Éste será parte de la representación, no queda excluido como un mero espectador lejano de algo que sucede sobre el escenario, pues todo lo que ahí suceda está en relación con esa necesaria presencia blanca.

El quiebre del espacio escénico hacia la audiencia está marcado por varios elementos, partiendo, como he señalado, por las indicaciones que da el autor al referirse al público. Además, da una indicación técnica que señala que un foco debe alumbrar constantemente a ese blanco simbólico, preferentemente al centro de la primera fila. La iluminación tradicionalmente en un teatro cerrado está destinada solamente al escenario, y el público siempre queda en la más absoluta oscuridad³⁵. Esto ayuda al teatro realista a crear la ilusión de que el público está asistiendo a una escena de la vida privada, como espectadores invisibles, que por supuesto en nada van a interferir sobre lo que acontece en el drama. Por lo tanto, lo que hace aquí Genet es romper con esta convención de la llamada cuarta pared, al hacer al espectador parte de la representación. Esta ruptura de la cuarta pared, tal como señala Plunka (140), ocurre sólo en *Los negros*, pues la convención tradicional se mantiene en el resto de sus otras obras.

³⁴ Es iluminador en este sentido recurrir a la etimología de la palabra. Aquí presento dos ejemplos: “**comuni3n** 'participaci3n en lo com3n': del lat. *communio -onis*" (García de Diego, 1954: 179). “**COMULGAR** 'dar o recibir la sagrada comuni3n' (...) Del lat. COMMUNICARE 'comunicar' (...) DERIV. (...) *Comuni3n* (sacramento; comunidad), tom. del lat. *communio -onis*, 'comunidad', deriv. de *communis* 'com3n'" (Corominas, 2003: 163).

³⁵ Evidentemente esto es posible sólo desde que se cuenta con luz el3ctrica.

En relación con el último punto debemos preguntarnos: ¿el espectador queda inmerso en el espacio ficcional o en un espacio en que conviven la realidad y la ficción? O más aun, ¿es el espectador quien es incluido en el espacio ficcional o son los actores los que interfieren en el espacio de la realidad? A mi juicio suceden todas estas posibilidades a la vez. Mi propuesta es que el público está configurado como un personaje más, sin el cual es imposible la realización de esta obra. Genet pre-configura un espectador y lo va a encarnar, o más bien va a forzar a que lo encarne, simbólicamente, cualquier sujeto blanco, representante de la civilización occidental.

El teatro realista supone un público invisible y anónimo, su presencia no debe advertirse sino solo hasta el final de la representación, cuando ha acabado por completo la ficción y vemos salir a los actores como tal a recibir los aplausos, ya no en personaje. En *Los negros* la presencia del espectador es notoria en todo momento. Por otra parte, es interesante lo que sucede con los actores, ya que no queda claro cuándo dejan sus personajes y cuándo estamos en presencia del actor propiamente tal. Esta confusión está dada por el hecho de que los personajes representan a actores que a su vez representan una ceremonia, donde vemos al actor (personaje) saliéndose constantemente de su rol, quebrando la ficción. Un ejemplo de esto es cuando entra Ville de Saint-Nazaire, quien interrumpe la obra contando lo que sucede fuera del teatro. También se aprecia un quiebre de ficción cuando el Gobernador se sale de su papel y se ve que el actor se está aprendiendo sus parlamentos en escena:

El Gobernador.- (*leyendo en voz cada vez más alta*).- '...cuando yo caiga, arteramente herido por vuestras saetas, mirad bien: veréis mi asunción. (*Con voz de trueno.*) Mi cadáver estará en la tierra, pero mi alma y mi cuerpo se elevarán por los aires...'

El Valet.- (*encogiéndose de hombros*).- Aprended vuestros papeles entre bastidores. En cuanto a esa última frase, es un error lanzarla en tono de proclama (191).

Lo interesante es que tampoco sabemos, porque siempre es ambiguo, cuál nivel de todos los niveles de ficción es el que se está rompiendo. ¿Quién es el que se sale del papel? ¿El actor? ¿El actor aficionado? ¿El personaje que colabora con la causa rebelde? ¿O todos ellos a la vez?

Al final de la obra, El Gobernador saca su parlamento (el mismo que intentaba aprender en la cita anterior) y lo lee en escena. A esto debemos agregar las múltiples alusiones metateatrales existentes a lo largo de la obra:

Vertu.- (*tímidamente*).- No vuelve.

Bobo.- (*a media voz*).- No ha tenido tiempo. Además, es muy lejos.

Vertu.- ¿Cómo, muy lejos? Es detrás del biombo...

Bobo.- (*a media voz, siempre, levemente irritada*).- Desde luego. Pero al mismo tiempo deben ir a otro lado. Cruzar la habitación, pasar por el jardín, tomar un sendero de nogales que da vuelta a la izquierda, separar los espinos, derramar sal ante sí, calzar botas, entrar en un bosque...Es de noche. Al fondo del bosque... (226).

Y más adelante:

Vertu (*seca*).- Tenéis razón: cuido el trabajo. Pero Village debería haber hecho el simulacro ante nuestros ojos.

Bobo.- Tragedia griega y púdica, querida mía: el gesto definitivo termina entre bastidores (226).

Al comenzar la obra, uno de los personajes, Archibald, quien hace de maestro de ceremonia, se dirige tanto a la Corte como al público, y así lo hará constantemente; cuando dice que representarán una obra para el *público* se refiere a la vez a la falsa Corte blanca y a la audiencia real: “Archibald.- (...) Nosotros nos embelleceremos para agradaros. Sois blancos. Y espectadores. Esta noche actuaremos para vosotros...” (189) De ahí en adelante el público real será constantemente aludido como un personaje más de la obra. Hacia la mitad de ésta se le pide a una persona de la audiencia que suba a escena, donde permanece un tiempo sosteniendo el tejido de uno de los actores:

“Village.- Como queráis. (*Al público*) Sabe tocar el piano muy bien. Si alguien le tiene un instante el tejido... (*se dirige directamente al público hasta que un espectador sube al escenario y toma el tejido de las manos de la Máscara*) (...)” (219).

La representación simbólica es de gran relevancia, ya que no estamos frente a personajes que encarnen una serie de características individuales, con alguna psicología, sino que lo que presenciamos son símbolos de esas supuestas identidades que, como veremos, se van desmantelando en escena a través del juego de la comedia dentro de la comedia, donde los personajes son máscaras, que ocultan otra máscara y así sucesivamente. Se puede apreciar entonces estas identidades tanto de ese “ser negro”, representadas en los actores negros, como del “ser blanco” representadas en la falsa Corte, fijadas en unas artificiosas máscaras y que se determinan la una a la otra; esa identidad de “lo negro” ocurre frente al otro “blanco” y está fijada por la cultura occidental³⁶. Es esto lo que Genet pone en escena, pero insertándolo dentro del mismo lenguaje teatral, que permite realzar el carácter falso de estas construcciones identitarias.

Los actores negros están ocultos bajo esos disfraces, no sabemos sus verdaderas identidades³⁷, puesto que se presentan desde el inicio de la obra como actores; aunque luego nos dan sus nombres y sus ocupaciones en la vida cotidiana, realmente no sabemos casi nada de ellos. Los nombres que nos han dado son falsos, como puede ser falso todo lo demás, y se encargan durante toda la representación de no hablar de nada que evoque sus vidas reales; así les recuerda Archibald a los actores:

Village.- (*a Vertu, inclinándose ante ella con un suspiro enorme*).- Señora: no siento por vos nada comparable a eso que se llama amor. Lo que ocurre en mí es muy misterioso, y mi color no podría revelároslo. Cuando os vi...

Archibald.- Cuidado Village: no evoquéis vuestra vida de fuera de aquí (202).

Este grupo de actores representa esa imagen del negro construida por el hombre blanco, y van a actuar lo que los blancos quieren que ellos sean, el estereotipo que de ellos han creado y que frente al blanco deben asumir. Así llevan a cabo la ceremonia del crimen, volviéndose culpables ante los ojos de los blancos que ya los han condenado de antemano:

³⁶ Este problema se desarrollará en capítulo siguiente.

³⁷ Esto es común en las obras de Genet; así sucede por ejemplo en *El balcón*, donde los personajes que representan al Obispo, el General, etc., no son nombrados por sus verdaderos nombres, sino que son llamados por el personaje que representan, por lo que nunca sabemos sus verdaderas identidades, sus nombres están omitidos y reemplazados por los nombres ficticios, que a su vez nombran no a una persona, sino a un rol.

“Archibald.- No olvidéis esto: debemos merecer la reprobación de ellos y llevarlos a pronunciar el juicio que nos condenará. Os lo repito: conocen nuestro crimen...” (200).

La artificiosidad de estas imágenes se hace evidente al extremar el aspecto de farsa; por ejemplo, el autor pide que los actores que representen a los blancos se pongan máscaras blancas que permitan ver la franja negra a su alrededor para acentuar su falsedad; y en el caso de los que actúan de negros exageran su condición de hombres de color, pintándose burdamente aun más negros: “Archibald.- Bobo tiene razón. Si queréis estar más hermosa, aun queda pomada de lustrar” (192).

Es necesario detenernos en torno al concepto de personaje, y en qué medida podemos hablar de personaje en las obras de Genet. En primer lugar, cuando se habla de “personaje” lo que se entiende comúnmente es similar a la definición dada por el Diccionario de la RAE.: “Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral, o cinematográfica”. El término “personaje”, como señala Pavis,

(...) sólo fue en sus orígenes una máscara -una *persona*- que correspondía al papel dramático en el teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de *persona*, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana (Pavis, 2003: 334).

En el teatro burgués, los personajes adquieren una serie de características físicas y psicológicas; tienen una historia, se desenvuelven en un espacio social determinado, etc. Éstos poseen identidades claras y bien definidas, intentando crear la ilusión de ser una persona real. A partir de esta caracterización, es claro que no podemos hablar de “personaje”, en este sentido, en las obras de Genet, ya que sus entidades están en completa contradicción con las del teatro realista, que se han establecido como paradigma de la visión tradicional del personaje. Los roles de Genet no poseen una identidad definida, no están contruidos al modo realista, con una biografía, una historia, características psicológicas, etc. Como se ha señalado, en sus dramas más bien estamos frente a símbolos,

a máscaras que no encierran una individualidad. De esta manera convendría hablar de roles o actantes, en la medida que llevan a cabo la acción representando no individualidades, sino símbolos, metáforas en constante movimiento. Así lo expresó Genet hablando sobre *Las sirvientas*:

Quise establecer una *distantiation* que, permitiendo un tono declamatorio, nos llevase al teatro dentro del teatro. De esta forma, esperaba conseguir la abolición de los personajes y reemplazarlos por símbolos, lo más lejanos posible, primeramente a lo que han de significar, pero no obstante unidos entre sí para ligar por su sola significación al autor y al público; en otras palabras, hacer que los personajes sean metáforas de lo que deben representar (...) (Citado en Esslin, 1966: 167-168).

También señala que sus personajes son máscaras: “Mis personajes son máscaras –escribe Genet– ¿Cómo queréis que diga si son verdaderos o falsos?” (Citado en Brustein, 1970: 419). Habría que agregar que son máscaras sobre otras máscaras, teatralidad sobre teatralidad. Abirached señala en su texto *La crisis del personaje en el teatro moderno*: “En este mundo lleno de brillos, donde todo le hace signos, el personaje se presenta en Genet como un ídolo fastuoso, adornado, disfrazado, cargado de atavíos rutilantes, que monta sobre sus coturnos a ojos del público para hacer la comedia del ser” (Abirached, 2004: 384). En este escenario barroco, donde la teatralidad es llevada al extremo y todo es artificial, de la misma forma lo son los roles, carecen de esencia y de verdad, y siempre los personajes aparecen “actuando”, nunca se presentan como un ser determinado, viven en la indeterminación, fluctúan entre diversas máscaras vacías. En este sentido este mismo recurso teatral es de gran significancia para el problema tratado en *Los negros* respecto al conflicto del ser, sobre todo a la luz del dominio colonial.

En la obra se nos muestran una serie de representaciones que ha hecho el mundo occidental de la identidad del hombre negro, pero constantemente bajo esas imágenes se hace alusión, veladamente, a una “verdadera” identidad de los personajes, que en definitiva representaría simbólicamente el ocultamiento de una identidad más verdadera del hombre negro.

III. El contexto colonial y su tematización en la obra *Los negros*.

Para comprender a cabalidad el argumento de *Los negros*, las temáticas que desarrolla y sus implicancias, así como los efectos que produjeron sus diferentes representaciones, es necesario entender la situación política y cultural mundial en el momento en que esta obra fue escrita y estrenada. El fin de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias desencadenan un reordenamiento político, económico y social del mundo, momento histórico en que el colonialismo entra en un proceso de crisis que llevará al fin de este sistema. En las antiguas colonias se desata una verdadera avalancha de movimientos de liberación, que van de la mano con un replanteamiento y una toma de conciencia de la condición del hombre en situación colonial y la lucha en contra de la marginación social y racial. Se levantarán con fuerza las voces de los sujetos oprimidos y condenados a asumir una condición de inferioridad durante siglos, promoviendo no solo una liberación política sino también una resistencia cultural e identitaria, lo que significó el rescate y la revaloración de culturas excluidas casi hasta el punto de su desaparición. Esta lucha contra la marginación racial no solo sucede en el contexto colonial propiamente tal, sino que, por ejemplo, en Estados Unidos se gesta un gran movimiento por los derechos civiles de la población afrodescendiente, de la mano de líderes como Martin Luther King, Malcolm X y grupos más radicales como las Panteras Negras, con quienes se vinculó directamente Genet.

La obra *Los negros* tematiza muchos de los puntos recién mencionados, presentando la relación conflictiva entre sujetos dominados y la cultura occidental que ejerce la dominación, tanto política como cultural e ideológicamente; pero no sólo pone en cuestión la problemática entre colonizador y colonizado, sino que además centra su drama en el problema racial. En este contexto, el sujeto colonizado se encuentra en una clara posición de inferioridad, donde se le cuestiona incluso su identidad en tanto “hombre”, ser humano, adjudicándosele una identidad *otra*, que no es sino una imagen que construye el blanco de ese “otro”. Por lo tanto uno de los aspectos más relevantes de la obra, que es necesario considerar en esta investigación, es el que tiene relación con la cuestión racial, como un tema fundamental para el problema identitario, ya que se adjudica a ese “ser negro” una

serie de características y esencias del individuo, como si éstas estuviesen determinadas por su color.

Es bajo este contexto de dominación racial y colonización que se hace particularmente necesaria la pregunta de qué significa ser Negro bajo la mirada del Blanco colonizador. Siguiendo las ideas planteadas por Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*, el Blanco es quien ha creado un estereotipo del hombre negro, en el que, paradójicamente, este último se ve atrapado: o asume tal imagen identitaria falsa, o bien huye de ella intentando “blanquearse”, adoptando lo más posible la cultura dominante al intentar volverse un blanco. En *Los negros* nos enfrentamos al problema de la identidad cultural y racial, del dominio ideológico, de la colonización y el proceso de descolonización, particularmente desde el problema de “lo negro” en el ámbito cultural del colonialismo. Es por esto que presentaré tanto un breve panorama histórico referente al colonialismo francés, como también las principales posturas críticas sobre el problema colonial, necesarios para tener una base para acercarnos a la obra y entender la situación política y social con la que ésta dialoga.

Contexto histórico y político.

El contexto histórico de Francia en el que se escribe esta obra es fundamental para comprender sus implicancias y el efecto que provocó su representación³⁸. Recordemos que la expansión colonialista de Francia tiene sus inicios en el siglo XVII, pero es a partir del siglo XIX donde adquiere mayor fuerza, llegando a su máxima extensión a principios del siglo XX; sin embargo, con la Segunda Guerra Mundial se produce la gran crisis del colonialismo, no sólo en los países que se encontraban bajo el dominio francés, sino que en todo el mundo colonial.

Luego del término de la Segunda Guerra, comienza el proceso de descolonización que se fue expandiendo con fuerza por los países de Asia y África ocupados por las potencias europeas: la India logra su independencia en 1947, le sigue Indonesia en 1949/50; en el norte de África, Egipto en el 52, Marruecos y Túnez en el 56, Argelia en el 62; en el

³⁸ Los datos expuestos en este subcapítulo están tomadas principalmente de *Expansión europea y descolonización de 1870 a nuestros días*, de Jean-Louis Miége y de *Tiempos Modernos* de Paul Johnson.

África subsahariana Kenia y Somalia en el 60, Congo y la República Democrática del Congo en el 60, Camerún en el 60/61, Ruanda en el 62, y así muchos otros países, incluidos países del Caribe anglófono como Jamaica y Trinidad y Tobago que se independizan en el 62 y Barbados en el 67 (cfr. Rojo, 2003: 52). Varios elementos se fueron uniendo y generando los contextos propicios para la descolonización:

(...) cinco o seis años bastaron para deshacer los lazos políticos establecidos en varios decenios, a veces durante más de un siglo. La convicción o la resignación de las opiniones, la acción de la ONU, la confrontación de Estados Unidos y la URSS, la creación de técnicas locales de lucha o de resistencia, el contagio de las independencias explican la aceleración del proceso (Miége, 1975: 166).

Uno de los principales referentes que debemos considerar con relación al tema de esta obra es la guerra de independencia de Argelia, ocupada por Francia desde 1830. El conflicto se desata en 1954 y durará hasta 1962, año en que finalmente se logra la independencia. En los años cincuenta, Francia enfrenta la crisis de sus posesiones coloniales, al igual que el resto de las potencias europeas; el conflicto de Argelia se va a constituir en el más representativo de esta época, debido a su complejidad y los altos niveles de violencia que generó esta cruenta guerra. Cabe señalar que Francia, a su vez, en el período de postguerra, se encontraba en una situación de gran inestabilidad política, debido a las secuelas de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación nazi. Desde 1946 en Francia se van a suceder una serie de gobiernos “provisionales”, y es desde esta precariedad política que debe enfrentar el conflicto colonial.

En 1954 comienza el conflicto bélico, cuando se forma el Frente de Liberación Nacional (FNL). Uno de los episodios más terribles de esta guerra sucede en el año 1955: el FNL realiza un ataque en Ain-abid, cerca de Constantine, donde murieron treinta y siete europeos (diez menores de edad), y en respuesta los soldados franceses atacan a la población árabe, donde murieron, según la versión oficial del gobierno francés, 1.273 “insurgentes”, pero de acuerdo con la versión del FNL fueron 12.000 los muertos. Sobre este hecho Fanon reflexiona lo siguiente:

En las luchas armadas, hay lo que podría llamarse el *point of no return*. Es casi siempre la enorme represión que engloba a todos los sectores del pueblo colonizado, lo que lleva a él. Ese punto fue alcanzado en Argelia, en 1955, con las 12.000 víctimas de Philippeville y, en 1956, con la instauración, por Lacoste, de las milicias urbanas y rurales (Fanon, 2009: 79-80).

A partir de este momento la guerra se vuelve cada vez más cruenta y las prácticas que emprende la administración francesa en Argel, y específicamente las fuerzas armadas, para afrontar el conflicto, son bastante cuestionadas, debido a su carácter extremadamente violento y abusivo. En 1957 Lacoste, Gobernador General de Argelia, concedió al general Jacques Massu libertad absoluta para acabar con el FNL y con esto la práctica de la tortura se vuelve algo habitual:

El argumento era que el interrogatorio eficaz salvaba vidas, principalmente árabes; que los árabes que revelaban información serían torturados hasta la muerte sin ningún género de restricciones por el FNL, y que para los franceses era fundamental que se les temiese más (Jonson, 1988: 505).

En Francia algunos sectores cuestionarán fuertemente estas prácticas y se generará un gran rechazo a la guerra. La inestabilidad política en Francia y la polémica que generaba la guerra con Argelia llevaron a una gran crisis que terminó con la llegada de De Gaulle al poder en 1958, quien debió asumir el conflicto. De Gaulle llevó a cabo un proceso que buscaba la autodeterminación de Argelia, sin embargo las fuerzas armadas presentes en Argel serán las que se opondrán más tenazmente a la descolonización. De este modo, el conflicto se extendió por algunos años más, hasta que finalmente, durante 1961, se llevan a cabo las negociaciones con el FNL y en 1962 se logra definitivamente la independencia del país: “Después de los disturbios de Argel (1960-1961) y de difíciles negociaciones (1961-1962), los Acuerdos de Evian (18 de marzo) concedieron la independencia total a Argelia (referéndum en Francia el 18 de abril, en Argelia el 1 de julio de 1962)” (Miége, 1975: 168).

Es preciso considerar este referente histórico-político, ya que el momento de la producción de *Los negros* coincide con los momentos más violentos y álgidos de este conflicto (recordemos que esta obra fue escrita durante los años 57 y 58, y fue estrenada en 1959), que, como se ha señalado, destacó por su violencia y desató una gran polémica en torno a las tácticas represivas del gobierno francés. En esta polémica no estuvo ausente el mundo intelectual y artístico, donde personajes como Jean Paul Sartre tuvieron una participación activa en el debate no sólo en torno a la guerra de Argelia sino a la crítica del colonialismo como tal. De este modo, el conflicto colonial (aunque no particularmente el argelino) aparece explícito en *Los negros*. Más tarde, en *Los biombos*, publicada en 1961, será, esta vez sí, la guerra de independencia de Argelia el referente directo, por lo que esta obra también generó un gran impacto en el público francés, ya que tocaba de manera ácida y directa un punto sumamente sensible para ellos. De hecho, la obra no pudo ser montada en Francia hasta 1966 (en el Odéon Théâtre de France), cinco años después de su estreno en Alemania³⁹. A los pocos días de empezada la temporada comenzaron los disturbios:

Botellas, huevos, bombas de humo, asientos, y verduras fueron lanzados al escenario (...) Espectadores treparon sobre el escenario, interrumpiendo la obra agrediendo a los miembros del elenco. Un actor fue hospitalizado. Jean-Louis Barrault tuvo que suspender la obra para restablecer el orden (Plunka: 244)⁴⁰.

Estos hechos se volvieron a repetir y el rechazo de la obra fue en aumento, provocando manifestaciones convocadas por veteranos de guerra, donde tuvo que intervenir la policía. El fin de la temporada tuvo que adelantarse por razones de seguridad.

Tanto *Los negros* como *Los biombos*, plantean una evidente crítica a la sociedad francesa y sus políticas coloniales, y despliegan a través de todos los elementos de la representación teatral un discurso violento, crítico y perturbador en contra de la sociedad occidental. La obra de Genet, siempre marginal, fue tomando este rumbo, acercándose hacia temas más políticos y que más tarde serán de gran preocupación para el autor, quien

³⁹ Producción a cargo de Jean- Louis Barrault y dirigida por Roger Blin.

⁴⁰ "Bottles, eggs, smoke bombs, seats, and vegetables were thrown onstage (...) Spectators climbed on-stage, disrupting the play by grappling with cast members. One actor was hospitalized. Jean-Louis Barrault had to interrupt the play to restore order."

se interesó por el problema colonial, por el conflicto árabe, e incluso dio su apoyo a las Panteras Negras en Estados Unidos.

El colonialismo y el problema de “lo negro”.

Para abordar los problemas del colonialismo y de “lo negro” que presenta la obra, es necesario tener en consideración que ésta se inscribe en un contexto mundial especial de transformaciones políticas e ideológicas, en el que poco a poco se va desarrollando un cambio de conciencia respecto al sistema colonial impuesto por las grandes potencias europeas y a la opresión y marginalización racial. Comienzan los movimientos de liberación nacional en las antiguas colonias, y toma fuerza la lucha por las reivindicaciones sociales de los pueblos de raza negra. En fin, se da un proceso de toma de conciencia general a nivel mundial que derivó en una serie de movimientos políticos, sociales, intelectuales y culturales, principalmente en las décadas del 50 y 60.

Para comprender este nuevo pensamiento crítico, resulta iluminador referirse a dos autores fundamentales, Aimé Césaire y Frantz Fanon (ambos nacidos en una colonia francesa, Martinica), en tanto sus ideas serán la base intelectual para el desarrollo del pensamiento anticolonial y de los movimientos reivindicatorios tanto de los pueblos en situación colonial como del pueblo de raza negra.

Aimé Césaire (Martinica, 1913-2008) estudia en París a partir de 1931, donde se gestará el movimiento de la negritud. En su estadía en Francia se relaciona con otros estudiantes y poetas negros provenientes de colonias francesas, africanas y del Caribe; de estos encuentros surge un fuerte movimiento reivindicatorio y de resistencia de la cultura y el arte negros. Césaire, junto a Léopold Senghor, de Senegal y León Damas, de Guayana, fundan la editorial *Présence Africaine* (1947), gracias a la cual se visibilizan los autores negros de lengua francesa en la metrópoli. Es Césaire quien acuña el término, clave para este movimiento, de “negritud”, en su extenso poema *Cuaderno de un retorno al país natal*. Este concepto plantea una revaloración de las raíces africanas, de la identidad y la cultura negra, como una resistencia a la asimilación de la cultura blanca dominante: “la negritud (...) puede definirse en primer lugar como toma de conciencia de la diferencia, como memoria, como fidelidad y como solidaridad” (Césaire, 2006c: 87).

Por su parte, el psiquiatra e intelectual Frantz Fanon (Martinica, 1925-1961), parte a Europa a los 18 años como voluntario en la Segunda Guerra Mundial. En 1953 toma la dirección del departamento de psiquiatría del Hospital Blida-Joinville, en Argelia, pero al empezar la guerra de independencia se aleja de la administración francesa, renunciando a su cargo y comprometiéndose activamente con la causa argelina y con el movimiento del FNL (cfr. Vega, 2003: 37). La obra de Fanon será fundamental en tanto entrega importantes bases ideológicas para la crítica anticolonial, la resistencia y la lucha por la liberación, planteando además los problemas en torno a la identidad del hombre negro, la inferiorización y la imagen estereotipada a la cual ha sido sometido y de la cual el hombre negro debe liberarse, advirtiendo del peligro de la asimilación y el deseo de blanquearse como una consecuencia del sentimiento de inferioridad que le han inculcado.

Uno de los textos fundamentales de Césaire es *Discurso sobre el colonialismo* (1950), donde hace una profunda crítica al sistema colonial, cuestionando a la civilización europea y todos los mecanismos que por siglos ha usado para justificar y establecer el colonialismo, con sus nefastos resultados de abusos, crímenes, dominación, explotación, despojo, racismo, etc. Césaire señala la gran mentira sobre la cual se ha sostenido este sistema, que es la unión de Colonización y Civilización, es decir, la cultura “occidental”, europea, se autoproclama como la portadora oficial de la civilización, la cual es transmitida a los otros pueblos a través de la colonización. Detrás de una serie de justificaciones “nobles”, están los verdaderos motivos e intereses de las empresas colonialistas:

[Es necesario] admitir de una vez por todas, sin voluntad de chistar por las consecuencias, que en la colonización el gesto decisivo es el del aventurero y el del pirata, el del tendero a lo grande y el del armador, el del buscador de oro y el del comerciante, el del apetito y el de la fuerza, con la maléfica sombra proyectada desde atrás por una forma de civilización que en un momento de su historia se siente obligada, endógenamente, a extender la competencia de sus economías antagónicas a escala mundial (Césaire, 2006a: 14).

La ideología que sostiene el sistema colonial justifica su actuar desde distintas áreas. El colonizador europeo lleva el estandarte de lo que él llama “civilización”, y el *otro* pasa a ser el salvaje, al que hay que civilizar y cristianizar. A este *otro* se le adjudican una serie de características, entre ellas su incapacidad de autogobernarse, justificándolo incluso desde el punto de vista de la psicología, tal como lo señala Césaire cuando se refiere a lo que plantea Octave Mannoni:

él [Mannoni] os demostrará, claro como el agua, que la colonización está fundada en la psicología; que en el mundo existen grupos de hombres atacados, no se sabe cómo, por un complejo, que bien podría llamarse complejo de dependencia; que estos grupos están hechos psicológicamente para ser dependientes; que necesitan la dependencia; que la postulan, la reclaman, la exigen; que éste es el caso de la mayoría de los pueblos colonizados, en particular de los malgaches (Césaire, 2006a: 30).

Tal como señala Césaire, el psicoanalista francés Octave Mannoni (1899-1989) publica en 1950 *La psychologie de la colonisation*, en París, donde realiza un estudio psicológico de la colonización, en el que plantea la existencia de un complejo de inferioridad y de dependencia en el colonizado negro, y en el blanco, un complejo “civilizador” (Vega, 2003: 48). En las ideas planteadas por Mannoni y sus justificaciones sobre el hecho colonial, surge la noción del “paternalismo” europeo sobre estos pueblos. Mannoni representa estos complejos a través de los personajes de *La tempestad* de Shakespeare, Próspero y Calibán. Fanon se opondrá rotundamente a las conclusiones a las que llega este autor, criticando sus planteamientos basados en una supuesta psicología propia del colonizador y el colonizado, que permitirían explicar las conductas desarrolladas en un contexto colonial. En respuesta Fanon se pregunta “¿por qué quiere hacer del complejo de inferioridad algo preexistente a la ‘colonización’?” (1974: 80), como si la situación colonial estuviese prefigurada en la psicología del negro, eliminando así toda la responsabilidad del dominio colonial al blanco colonizador.

El sistema colonial necesita de una serie de mecanismos para sobrevivir y sustentarse en el tiempo. Dicho sistema sería lo que Walter Mignolo llama la “colonialidad del poder”:

La matriz que permitió establecer las diferencias y justificar la colonización (que en ese momento se forjó en la cristianización; y no, por ejemplo, como más adelante, en el proceso civilizador, en el desarrollo o en la tecnificación y el mercado) es lo que en este libro identifico, siguiendo a Aníbal Quijano, como *colonialidad del poder*. La *colonialidad del poder* es el dispositivo que produce y reproduce la *diferencia colonial* (...). La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlas en sus faltas o excesos, lo cual marca la *diferencia* y la inferioridad con respecto a quien clasifica (Mignolo, 2003: 39).

Para poder instalarse y legitimarse, el sistema colonial debe establecer en primer lugar la supuesta supremacía de la civilización europea, del hombre blanco por sobre un *otro*, el cual queda inmediatamente en la posición de inferioridad. Para ello divide el mundo en dos o, dicho de otra manera, divide el mundo en dicotomías, tales como civilización / barbarie, cristianismo / paganismo, etc. Estas dicotomías se aplican también dentro de las mismas colonias, pues, tal como señala Fanon, el mundo colonial es un mundo en compartimentos, un mundo cortado en dos (2009: 32), el de los blancos y el de los colonizados apartados por un sinnúmero de diferencias impuestas a la fuerza.

Esta concepción del mundo es un constructo del hombre europeo, del occidental, y es él quien le ha dado forma y ha predeterminado al sujeto colonizado, le ha asignando sus características, dejándolo fijo e inmóvil en ellas. El colonialismo inmoviliza al colonizado, establece su lugar en la estructura social, y le determina una identidad construida desde la mirada del colonizador, una identidad rígida, dentro de la cual se ve atrapado. El hombre colonizado no sólo se ve despojado de sus tierras y sometido a la dominación europea, sino que además se le ha despojado de su identidad, obligado a aceptar un *ser* que se la ha impuesto desde fuera. Así, el sujeto dominado será asociado a una serie de atributos negativos, como se mencionó anteriormente: salvajismo, paganismo, flojera, lujuria,

maldad, etc. Se llega al punto de deshumanizar al colonizado. Fanon hace hincapié en esta deshumanización presente en el discurso del europeo, donde incluso se le animaliza:

Y, en realidad, el lenguaje del colono, cuando habla del colonizado, es un lenguaje zoológico. Se alude a los movimientos de reptil del amarillo, a las emanaciones de la ciudad indígena, a las hordas, a la peste, el pulular, el hormiguelo, las gesticulaciones (...) El general De Gaulle habla de las ‘multitudes amarillas’ y el señor Mauriac de las masas negras, cobrizas y amarillas que pronto van a irrumpir en oleadas (2009: 37).

Frente a esta idea del occidental como el portador de la civilización y que tiene la supuesta misión de civilizar al colonizado, Césaire responde que en este proceso acontece más bien una “descivilización” en el colonizador, ya que la colonización hace surgir los peores instintos:

Habría que estudiar en primer lugar cómo la colonización trabaja para *descivilizar* al colonizador, para *embrutecerlo* en el sentido literal de la palabra, para degradarlo, para despertar sus recónditos instintos en pos de la codicia, la violencia, el odio racial, el relativismo moral (...) (2006a: 15).

En *Piel negra, máscaras blancas*, escrito en el año 1952, en plena crisis del mundo colonial, Fanon plantea el problema de la condición del hombre negro tanto en una sociedad colonizada por europeos como dentro del mundo metropolitano, los conflictos a los que se enfrenta, las estigmatizaciones a las que se encuentra atado, de qué manera se relaciona con la cultura occidental y las distintas posiciones que adopta el hombre negro frente a la civilización blanca. Particularmente él habla en este texto del caso de las Antillas (de donde es originario) en relación con Francia. En primer lugar él propone que el *Negro* es una invención del *Blanco*⁴¹. El europeo colonizador ha creado una idea y una imagen estereotipada de qué es ser negro: “La civilización blanca, la cultura europea, han impuesto al *Negro* una desviación existencial. Mostraremos que a menudo aquello que se denomina

⁴¹ Idea similar a lo que plantea Edward Said quien señala que la concepción de “Oriente” no es sino una construcción discursiva de Occidente.

el alma negra es una construcción del *Blanco*” (1974: 19). Luego, “El *Blanco* está encerrado en su blancura. El *Negro* en su negritud” (1974: 16). Y esta imagen estereotipada con la cual ha de cargar el hombre negro es la del salvaje, es la que representa lo feo, lo malo, lo bruto, lo irracional, etc. En el color de la piel se lleva marcada una serie de ideas fijas, creadas por el europeo. De pronto se tiene conciencia de ser negro, frente a la mirada del otro, del blanco, y en esa mirada se ve todo lo que ese color de piel conlleva en la mente europea:

Era responsable de mi cuerpo, de mi raza, de mis antepasados. Pasé sobre mí una mirada objetiva, descubrí mi negrura, mis caracteres étnicos –y de pronto se me aparecieron la antropofagia, la oligofrenia, el fetichismo, las taras raciales, los negreros y sobre todo, sobre todo: ‘Hay rico banania’ (1974: 103-104).

En la sociedad de las Antillas (como en otros lugares con población de raza negra), se ha instalado esta imagen negativa del ser negro, por medio de la profunda concientización por parte del europeo. El hombre negro termina interiorizando esta supuesta inferioridad, y busca acercarse lo más posible al mundo de los blancos, ya que ha sido educado bajo los parámetros de cultura occidental, la cual, a su vez, en todo momento le subrayó una y otra vez su inferioridad y montó un velo negativo sobre su propia cultura de origen africano. Por lo tanto el colonialismo ha borrado su cultura, su historia, su idioma, y le ha impuesto la cultura de la metrópoli. Así, desde pequeños aprenden en la escuela la historia europea o francesa en el caso de Martinica, y se identifican con su “ser francés”, asimilando esa cultura en contra de la propia:

Actúa como blanco, piensa como blanco, sus reflejos son blancos, todo en él es blanco. Tiene miedo de los pretendidos fetiches, se entrega de lleno a la tarea de ‘educar’ a su sociedad, totalmente convencido de que todo lo negro no ‘promocionado’ es un salvaje (Ndongo, 2008: 178).

La necesidad de identificarse con el blanco es producto de un largo proceso en el que se ha realizado una “concientización” de la inferioridad del colonizado, en este caso del

negro, frente a la supuesta superioridad del colonizador. Si el hombre negro tiene un sentimiento de inferioridad no es porque aquello esté en su naturaleza, no es una característica propia, como se ha querido hacer ver (Mannoni), sino que esto es parte constitutiva del proceso de colonización, de la implantación de un sistema de control social, político y cultural, en el que termina ocurriendo, como señala Fanon, una interiorización de tal inferioridad. Tal proceso está en las bases del funcionamiento del sistema colonial: para poder subyugar a un pueblo, ocupar sus tierras, usufructuar de sus riquezas, en fin, para ejercer la completa dominación, se le degrada, se lo toma como un salvaje, incivilizado, incapaz de conducirse por sí mismo (con lo cual se crea a la vez el paternalismo colonial y el sentimiento de dependencia), se le pone por debajo de la condición humana del hombre occidental. Esta deshumanización se da como una táctica para justificar el accionar del colonizador, puesto que sus acciones contradicen el universalismo metropolitano (que dice creer en la igualdad de los derechos de los hombres); es por esto mismo que el colonizado no debe alcanzar el estatus de “hombre”, ya que de esta forma no llega a ser nunca un igual: “¿Cómo puede fundar sus privilegios, esta minoría selecta de usurpadores conscientes de su mediocridad? Un solo medio: rebajar al colonizado para engrandecerse, negar la cualidad de hombre a los indígenas, definirles como simples *privaciones*” (Sartre, 1968: 40).

Este sistema ha sido aplicado conscientemente, como señalan Césaire, Fanon y Sartre. No es un proceso casual, y no se dio sólo a causa de un par de sujetos, “malos colonos”, que abusaron de su poder, sino que la colonización “es una sistema puesto en ejecución hacia mediados del S. XIX, que comenzó a dar sus frutos hacia 1880, entró en decadencia después de la Primera Guerra Mundial, y en la actualidad se vuelve contra la nación colonizadora” (Sartre, 1968: 21).

Si, por una parte, el hombre negro carga con una imagen impuesta por otros de sí mismo, que lo excluye del mundo de la metrópoli, y por otra, él ha sido “puesto” dentro de la cultura occidental, se ha visto en la obligación de tomar la cultura europea, de ponerla por sobre la suya (es lo que efectivamente sucede con el lenguaje, pues la lengua del colonizador es impuesta por sobre las lenguas originarias), entonces el hombre colonizado forma parte de una cultura que a la vez lo excluye. Por lo tanto, se genera esa necesidad de “blanquearse” lo más posible, acercase a los modelos del hombre occidental, asimilarse a

ellos, para poder obtener un sitio “real” dentro de esa cultura, para conseguir ese estatus de “hombre”.

Fanon le da gran importancia al tema del lenguaje, ya que el hablar, el usar una lengua, es asumir una cultura; al hablar la lengua del colonizador se está asumiendo con ello también su cultura, su civilización: “El Negro antillano será tanto más blanco, es decir, se acercará tanto más al verdadero hombre, que habrá hecho suya la lengua francesa (...) Un hombre que posee el lenguaje posee por contrapartida el mundo expresado e implicado por ese lenguaje” (1974: 22). Es así como el hombre colonizado se encuentra en una posición tremendamente ambigua respecto a la metrópoli, pues se identifica o desea identificarse con ella, con ese ser “francés”, ya que pertenece a esa cultura (pero en su margen), se educa dentro de su sistema, habla su idioma, sin embargo sigue siendo un “otro inferior”, lo cual se hace más evidente, según señala Fanon, al trasladarse a Francia, al medio original de esa cultura blanca, pues en tal espacio se destaca aun más la diferencia; en tal situación el negro se ve a sí mismo a través del blanco quien, por su parte, sólo ve la imagen que le proporciona el concepto preestablecido, esquematizado y fijo que tiene del negro, que se cuele incluso de manera inconsciente.

Frente a esta situación es necesario para el hombre negro liberarse de su negritud, no en el sentido de blanquearse, sino de librarse de esa imagen impuesta por el blanco. Pues no existe realmente esa esencia unificadora de “lo negro”, ni este color encierra un todo homogéneo, sino que hay una gran diversidad, distintas experiencias posibles del *ser* Negro. El crítico y poeta cubano Roberto Fernández Retamar aborda el conflicto del sujeto colonizado, desde la perspectiva de la realidad latinoamericana, en sus ensayos reunidos en *Todo Caliban*. Fernández Retamar se refiere a esta imagen que crea el colonizador de este “otro”, homogeneizándolo: “el colonizador es quien nos unifica, quien hace ver nuestras similitudes profundas más allá de accesorias diferencias” (2004: 25). A su vez, Fanon señala: “No es el mundo negro quien me dicta mi conducta. Mi piel negra no es depositaria de valores específicos” (1974: 201). Para liberarse de esa “negritud”, agrega, es necesario derribar esta dualidad marcada por hombres superiores e inferiores, lo cual implica acabar con un supuesto fundamental del sistema colonial. Primero es necesaria la independencia

política⁴², pero también es necesaria una independencia cultural e ideológica, lo cual significa un proceso tremendamente conflictivo, ya que esta independencia no se logra buscando la contraparte de lo blanco en “lo negro”, como si esto fuese una esencia común y unitaria, menos aun hablando de una civilización negra, pues todo esto significaría caer nuevamente en esa división del mundo en polaridades y llegar a falsos esencialismos. Tampoco busca en un pasado idílico, como fuente de una identidad negra. Fanon señala: “No hay mundo Blanco, no hay ética Blanca, no hay inteligencia Blanca. Hay de una y otra parte del mundo hombres que buscan” (1974: 202). Con lo cual también está diciendo que no existe un mundo Negro, ese que encierra al hombre en definiciones fijas y que intenta igualar y unificar a un mundo compuesto por hombres y culturas diversas.

⁴² En torno a la reivindicación de la identidad negra y la independencia, ni Fanon ni Césaire estaban pensando en reeditar el orden anterior a la colonización: “(...) se daban cuenta de que el regreso al orden antiguo no era una proposición razonable, aunque también se daban cuenta de que ese orden constituía un espacio de reconocimiento para la multitud de los colonizados y que si lo que se pretendía era dotarlos de una plena posesión de sus personas e incentivar por eso mismo su capacidad de acción, la incorporación en el programa liberacionista de su memoria, modo de vida y costumbres tradicionales resultaba crucial” (Rojo, 2003: 60).

IV. El problema de la identidad y la escenificación del estereotipo.

Como he venido mostrando, en la obra de Genet se presenta el conflicto entre el hombre negro y el hombre blanco, representante de la civilización occidental y la dominación colonial. Este conflicto se plantea sobre todo a partir del problema de la identidad de este *ser* Negro; en una obra donde todo se presenta como apariencia y teatro, el tema de la identidad se desarrolla de manera conflictiva, ya que los personajes también están envueltos en la misma lógica de la artificiosidad y de la ilusión dentro de la ilusión.

Los negros está estructurada a partir de la confrontación entre actores negros y espectadores blancos, ya que está concebida para ser representada sólo de esta manera. El autor exige que en el público deba haber al menos un blanco, convirtiéndose éste en parte de la representación, pues la obra dialoga con el Blanco a modo de símbolo, como representante de la civilización occidental. De este modo, la obra pone en tensión estas relaciones de identidad y dominación, a través de su misma forma teatral, tanto por la confrontación espectador-actor como por los distintos niveles de ficción presentes en ella.

Como se ha señalado antes, la obra trata de un grupo de actores negros aficionados que montan un espectáculo para divertir a un público blanco, donde recrearán el asesinato de una mujer blanca, por el cual serán juzgados por la Corte (que también está encarnada por actores negros). Sin embargo este montaje que realizan es para distraer a los blancos de lo que realmente sucede fuera de escena: un grupo de rebeldes se ha reunido para enjuiciar y luego ejecutar a un traidor.

Pero los personajes que vemos en escena, es decir, el grupo de actores aficionados, son en realidad una serie de identidades engañosas e incluso falsas; roles, estereotipos, mascaradas que ocultan una otra identidad, si es que realmente la hay, porque, la verdad, nunca llegamos a saber quiénes son esos personajes, que dicho por ellos mismos, mienten sobre sus nombres y posiblemente sobre toda información que de ellos dan. El rol que toman los actores –en el marco del teatro dentro del teatro– es el que asumen frente al blanco, de tal manera que tenemos a actores negros que *actúan* de negros, tal y como los imagina el hombre occidental. Ellos tomarán esa identidad otra construida por el colonizador, una imagen estereotipada a la cual se le ha dado una serie de adjetivos

negativos. En la obra se lleva al extremo este papel, evidenciando con esto la falsedad de tal imagen y también demostrando que ella proviene del colonizador, no del colonizado. Todos los elementos puestos en escena denotan falsedad y artificiosidad: el vestuario que usa el grupo de actores evoca una falsa elegancia (así como también los que representan a la Corte llevan expresamente una máscara blanca bien artificial y que deja al descubierto una franja negra de piel y el pelo crespo), y además exageran su “negritud” pintándose aun más negros. Este ennegrecerse todavía más se vuelve una metáfora de lo que implica el volverse el estereotipo del negro que ha configurado la civilización occidental; de este modo, el color de la piel pasa a significar una manera de ser, y no ya un simple color o pigmentación. Es en este sentido que los personajes de la obra llevarán al extremo la representación de tal estereotipo:

Archibald.- (...) Que los negros se ennegrezcan. Que se obstinen hasta la locura en lo que se les condena a ser, en su ébano, en su color, en el ojo amarillo, en sus gustos caníbales. Que no se contenten en comer Blancos: que también se cocinen entre sí (211).

Se pone de manifiesto el hecho de que se está asumiendo un rol, una identidad otorgada por otro, frente a lo cual se juega a cumplir dicho rol hasta las últimas consecuencias, y donde, finalmente, el ritual que realizan termina evocando todas esas imágenes asociadas al negro en relación con su pasado tribal y las características que se les ha asignado. Por supuesto, esta idea del negro es una generalización:

El colonialismo, que no ha matizado sus esfuerzos, no ha dejado de afirmar que el negro es un salvaje y el negro no era para él ni el angolés ni el nigeriano. Hablaba del Negro. Para el colonialismo, ese vasto Continente era una guarida de salvajes, un país infestado de supersticiones y fanatismo, merecedor del desprecio, con el peso de la maldición de Dios, país de antropófagos, país de negros. La condenación del colonialismo es continental (Fanon, 2009: 193).

En la obra, a través del ritual que llevan a cabo, se invoca simbólicamente a África. Félicité, en un largo conjuro, llama a todos los negros de todas partes:

(...) ¿Estáis allí, África de muslos arqueados, de cadera oblonga? África burlona, África trabajada en fuego, en hierro, África de los millones de esclavos reales, África deportada, continente a la deriva ¿estás allí? Lentamente os desvanecéis, retrocedéis en el pasado, los relatos de naufragos, los museos coloniales, los trabajos de los sabios, pero esta noche os convoco para asistir a una fiesta secreta (223).

Al convocar a África en la obra, se está jugando con esa generalización, con el estereotipo creado por el blanco; África representa así al Negro (y viceversa), pero no a múltiples subjetividades, ya que el hombre occidental no es capaz de distinguirlas: “Village.- (...) Es muy sabido que los Blancos difícilmente distinguen a un negro de otro negro” (211).

Así aparece entonces el salvajismo, la antropofagia, la brujería, y una serie de asociaciones negativas que se les ha atribuido. En la obra esto se hace evidente en el tipo de espectáculo que representarán para la diversión del público: el asesinato de una blanca (llevado a cabo por un negro). Este asesinato se representa a modo de ritual, de ceremonia, donde los negros deben ser culpables de los crímenes de que se les acusa. Esto es lo que los blancos quieren ver y lo único que les interesa:

Archibald.- Ya que no podíamos permitir a los blancos asistir a una deliberación, ni mostrarles un drama que no les interesa, y como, para disimularlo, debimos representar el único que les concierne, debemos terminar este espectáculo y desembarazarnos de nuestros jueces (...) (242).

De manera irónica se toma el estereotipo, se lo ridiculiza y se lo extrema. Juegan a representar a ese salvaje, al irracional, inconsciente, incivilizado, ladrón y mentiroso, al cual se le cuestiona su humanidad. Esto lo podemos apreciar en múltiples ocasiones donde ellos hacen alusión a estas características, como también en la escena en que la Corte se interna en el territorio salvaje:

La Reina.- Lo sospechaba. Hasta su botánica es malvada. Felizmente tenemos nuestras conservas (231).

El Misionero.- Calma, señores. El monstruo no se nos escapará. Pero, antes, lo bautizo. Pues se trata de ejecutar a un hombre, no de sangrar a un animal (235).

En las palabras del Misionero vemos una ridiculización irónica de la deshumanización del colonizado; es irónico cuando se refiere a que hay que ejecutar a un *hombre*, ya que una fórmula para justificar el trato inhumano dado a los pueblos dominados es justamente el rebajarlos, quitándoles su estatuto de ser humano, tal como plantea Sartre:

Nuestros soldados, en ultramar, rechazan el universalismo metropolitano, aplican al género humano el *numerus clausus*: como nadie puede despojar a su semejante sin cometer un crimen, sin someterlo o matarlo, plantean como principio que el colonizado no es semejante al hombre (2009: 14).

La ironía puesta en boca del Misionero no se aleja mucho de la realidad, ya que apreciamos en ella un contrasentido típico del colonizador: deshumanizar a un sujeto y luego querer darle el estatuto de hombre, cristianizarlo, “civilizarlo”. En este sentido, se hace más ridícula aún la idea del Misionero, ya que esta “transformación” en hombre es tan sólo para ir a la ejecución. Es el contrasentido de ejercer civilizadamente la barbarie⁴³. Por otra parte, está la burla a la idea paternalista del colonizador que se jacta de ser el portador de la civilización, de la cristiandad, de los valores universales, etc.; en este caso, el Misionero se siente capaz de determinar y otorgar la humanidad de un ser.

El problema de la identidad del otro, en el desarrollo interno de esta obra, corresponde al *otro* en relación con el hombre occidental; sin embargo, dentro de este mundo occidental también hay una serie de “otros”, que son estos sujetos marginales dentro

⁴³ Me parece importante recordar las palabras de Césaire en torno a esta actitud del colonizador que se encarga de deshumanizar al sujeto dominado, pero que, sin embargo, es él mismo el que en su comportamiento se degrada, cometiendo los más grandes actos de salvajismo. Ver página 53.

de la sociedad, y es en este sentido que *Los negros* no sólo representa al pueblo oprimido, sino que puede entenderse que representa también a todos los sujetos marginados por la sociedad burguesa:

Los negros en la obra son una imagen de todos los proscritos de la sociedad (...) son, una vez más, los convictos, los reos, que, privados de una oportunidad de participar en el mundo real, sueñan sus ilusiones de culpabilidad y de venganza, incluyendo el juicio y la ejecución de los traidores (Esslin, 1966: 179).

El tema del *ser* frente a otro que otorga una identidad es algo medular tanto en la obra literaria de Genet como en su vida misma, ya que se situó permanentemente en la marginalidad, encarnó siempre a ese “ser otro”. Así, Sartre, en su estudio biográfico-crítico sobre Genet, señala que el Mal se encarna en la figura del Otro, pero a la vez la identidad que se le da funciona como una especie de espejo, donde se traspassa lo que se quiere reprimir:

La conclusión que parece imponerse es que no existe el malvado; el único que hace del mal su preocupación constante es el hombre de Bien, pues el Mal es ante todo su propia libertad, es decir un enemigo que renace sin cesar y al que tiene que vencer sin cesar. Pero no vayamos tan de prisa: el malvado existe, lo encontramos en todas partes y a todas horas; existe porque el hombre de Bien lo ha inventado (1967: 38).

En la biografía de Jean Genet, tal como se ha señalado anteriormente, existe un pasaje determinante para su vida y para la conformación de su identidad; dicho pasaje, mencionado por Sartre, es el ocurrido durante su infancia, cuando es sorprendido robando y se le acusa de ser ladrón: “Le descubre que *es* un ladrón y se declara culpable, anonadado por un sofisma que no puede refutar: ha robado, luego es un ladrón” (1967: 26). Gracias a este episodio adquiere una identidad, un ser, un yo: él es un ladrón y Genet asume esa identidad como un rol: “(...) es una *persona*, en el sentido latino de *persona* –quiero decir una máscara y un papel cuyos actos y réplicas han sido ya fijadas, es el Otro (...)” (1967:

73). Y es precisamente este conflicto de la identidad y del ser lo que representa en cada uno de sus dramas; vemos estos “roles” no sólo de los personajes subalternos y marginales, sino que también en los que encarnan el poder. En *Los negros* el poder está representado en los personajes que conforman la Corte: la Reina, el Gobernador, el Juez, el Misionero, como una evidente imitación de aquellos roles, que están puestos en escena como figuras vacías, casi literalmente máscaras carentes de esencia. De ninguna manera son personajes en el sentido tradicional del término. Son burdas imitaciones no de una persona, de una subjetividad, sino que de un estereotipo⁴⁴.

De manera similar ocurre en *El Balcón*, en que vemos un burdel que funciona como casa de ilusiones, donde los hombres cumplen la fantasía de encarnar a personajes como el Obispo, el General, un Juez, pero no quieren representar a la persona real, de carne y hueso, sino que su imagen; no pretenden imitar la figura real, sino el ícono, y mantener la fantasía. El Obispo aparece admirando sus ropas y dice: “Adornos. Encajes, gracias a vosotros entro en mí mismo. Reconquistó un dominio” (Genet, 1998: 16). Afuera del burdel, en la calle, está ocurriendo una revolución, y frente a la caída de las figuras del Poder, el Jefe de Policía sugiere, para acabar con el levantamiento, que estos falsos personajes públicos que están en “El Balcón” aparezcan ante el pueblo, para mantener la ilusión de que estos roles aún están en el poder. Para ello Irma, la dueña del prostíbulo, tomará el papel de la Reina y los clientes del burdel, que representaban la fantasía de ser el Obispo, el General y el Juez, representarán esos mismos papeles. Y efectivamente las falsas figuras del Poder se imponen gracias a la imagen que proyectan, que, al igual que las verdaderas, no están construidas más que de apariencias, por la fuerza de sus investiduras, por su impostura. Genet revela ese carácter en las figuras que ocupan aquellos cargos: el ser estereotipos colectivos que por su fuerza prácticamente funcionan solos, sin importar qué persona esté ocupando ese rol, ya que está garantizado por el sistema social. En *Los negros*, el carácter falso de la Corte es llevado al extremo, partiendo por el hecho de que son representados por actores negros con máscaras blancas, que dejan ver su piel, no permitiendo que olvidemos en ningún momento su falsedad, su artificiosidad. Los actores no representan a la Reina, al

⁴⁴ Cfr. Sarduy, en relación con la imitación que no tiene pretensión de ser una copia lo más fiel posible al original, sino que hay un afán de *simulación*, sobre una imagen (el ícono). A propósito del travesti, quien no copia, sino que simula, pero lo que simula es la simulación, señala: “El travesti no imita a la mujer. Para él, à la limite, no hay mujer, sabe (...) que ella es una apariencia (...)” (Sarduy, 1987: 55).

Misionero y al Juez como personas reales, sino que representan sus imágenes, por lo demás ya obsoletas.

Volviendo al problema de la identidad del colonizado, en la obra vemos a un grupo de actores que está representando a modo de farsa ese *ser* que se les ha asignado. Que tal cosa sea llevada a escena como una farsa, está anunciado ya en el subtítulo que Genet da a la obra: “payasada”. Pero esta payasada tiene varios fines; por una parte, dentro de la acción interna de la obra, la de distraer al público mientras fuera de escena se reúne un grupo de rebeldes para enjuiciar a un traidor. Por otra parte, tiene la función de incomodar profundamente al espectador real que asiste a la función a través del uso de la ironía: “Archibald.- [...] Nos lo han dicho: somos niños grandes. Pero entonces, ¡qué dominio nos queda! ¡El teatro! Jugaremos a reflejarnos en él, y lentamente nos veremos, gran narciso, desaparecer en el agua” (204). Vemos en estas palabras uno de los estigmas que el colonizador ha instalado sobre los pueblos colonizados: su infantilización, lo que supone considerarlos incapaces de gobernarse a sí mismos. Como no son “verdaderos adultos” quedan relegados al juego, al teatro, al espacio de la no realidad, pero, en la obra, ellos se apoderan de ese espacio, resignificándolo y utilizándolo subversivamente.

Si bien las verdaderas identidades de los actores no las conocemos, a ratos se revelan algunos aspectos de su vida, y es a partir de aquello que se nos presenta a estos seres marginados y en permanente conflicto con este mundo blanco. El discurso de este grupo no es un discurso homogéneo, no se comparten necesariamente las mismas posiciones, aunque traten como grupo de mantener siempre la posición de hostilidad hacia el blanco. Por un lado, se deja ver en algunos personajes un discurso más cercano a la civilización blanca, que ha adoptado sus valores, sus costumbres, su cultura y que está en conflicto por tener un sentimiento ambiguo respecto a la cultura metropolitana. Pero también encontramos en otros personajes un discurso de rechazo absoluto al colonizador. A la vez, se muestra el conflicto de haber adoptado una cultura y moverse en el mundo a través de esas formas que ésta les ha inculcado. En la obra se representa ritualmente el asesinato de la Corte de los blancos, lo que significa simbólicamente un triunfo de los negros sobre éstos, mientras que fuera de escena se está realizando un levantamiento y existe la esperanza de un triunfo real. Pero junto con una liberación del poder metropolitano, debe ocurrir una liberación más profunda, como señala Goldmann:

La destrucción, aunque sólo imaginaria de los blancos caricaturescos, obligará a los negros a encontrar, a partir de su propio ser que acaban de descubrir, verdaderas palabras de amor, imágenes originales y auténticas, una cultura que sea realmente negra (Goldmann, 1968: 59).

Este problema señalado por Goldmann se ve claramente reflejado en este parlamento entre Village y Vertú:

Village (*a Vertú. Parecen disputar*).- ¿Y si tomo tus manos en las mías? ¿Si te rodeo los hombros –déjame hacer–, si te aprieto en mis brazos?

Vertú (*a Village*).- Todos los hombres son como tú: imitan. ¿No puedes inventar algo distinto?

Village.- Por ti, podría inventar todo: frutas, palabras más frescas, una carretilla con dos ruedas, naranjas sin semillas, un lecho de tres plazas, una aguja que no pinche... pero gestos de amor, es más difícil... En fin... Si tanto te importa...

Vertú.- Te ayudaré. Lo que es seguro, al menos, es que no podrás enroscar tus dedos en mis largos cabellos rubios... (248-249).

La obra de Genet nos presenta identidades engañosas, una máscara detrás de otra máscara, pero sin embargo, en este constante ocultar y disfrazar, hay algo que se va develando. Al final de la obra, se nos dice que toda esta farsa fue montada para disimular lo que se está gestando afuera, la rebelión. Se ha ocultado el verdadero conflicto, realizando una farsa de rebelión en que se asesinan a los grandes representantes de los blancos:

Ville de Saint-Nazaire.- ¿Ahora? Mientras un tribunal condenaba al que acaba de ser ejecutado, un congreso aclamaba a otro. Está en camino. Va a organizar y a continuar la lucha. Nuestro fin no es sólo minar, disolver la idea que ellos querían que tuviésemos de ellos. También debemos combatirlos en sus personas de carne y hueso. Vosotros sólo estabais allí para el desfile. Detrás...

El que representaba al Valet (*seco*).- Lo sabemos. Gracias a nosotros no se adivinó nada del drama que ocurre en otra parte. (*Pausa*) (241).

La posibilidad de un triunfo no queda negada, ni totalmente destinada al fracaso como en las obras anteriores de Genet; en el caso de *El Balcón*, por ejemplo, la revolución fracasa, pues los revolucionarios estaban destinados a caer de nuevo, a repetir el mismo sistema que intentaban abolir. En *Los negros* no se presenta el triunfo, pero deja abierta aunque sea una lejana posibilidad, tal como señala Goldmann: “*En escena (...) los negros tampoco pueden vencer a quienes los dominan (...)*. La victoria no es sino una esperanza lejana tanto en el tiempo como en el espacio” (57). Sabemos que la rebelión que se está organizando fuera de escena también corresponde a la ficción de la obra, sin embargo, esto queda manifestado a modo de símbolo o de metáfora, en el sentido de que el verdadero drama ocurre literalmente fuera del teatro, lejos de él, en el mundo real, donde muchos hombres están luchando por la liberación de sus naciones.

Es así como la obra, en su juego de apariencias, al mostrar la evidencia de esa caricatura falsa que los actores negros llevan a escena, y también al hacer evidente que se está ocultando tanto las verdaderas identidades como la verdadera rebelión, revela y oculta a la vez. Se hace evidente al espectador blanco que esa identidad de farsa es lo único que alcanza a divisar en el otro, pero anuncia, sugiere, que hay una realidad tras ese teatro,

Archibald.- (...) Habéis representado bien vuestro papel. (*Los cinco negros se quitan las máscaras y saludan.*) Habéis demostrado mucho coraje; era necesario. Aún no ha llegado el tiempo de presentar espectáculos sobre nobles postulados. *Pero quizá se sospeche lo que puede disimular esta arquitectura del vacío y de palabras. Somos lo que quieren que seamos; por lo tanto lo seremos hasta el fin, absurdamente (...)* (248; el subrayado es mío).

De este modo se produce un doble movimiento, donde se re(v)(b)ela esa identidad negra contra el mundo del colonizador y, en un tercer movimiento, se vuelve a ocultar, pues no se trata de que en ella veamos alguna esencia verdadera del *ser* negro, sino que esa posible esencia es un espacio que ha quedado fuera de la vista del blanco colonizador (lo

cual se hace literal en la obra), como un espacio de libertad donde se pueden realizar las distintas subjetividades del negro, simplemente como un ser humano: “Si el *Blanco* discute mi humanidad, le mostraré haciendo pesar sobre su vida todo mi peso de hombre, que no soy ese ‘hay buena banania’ que persiste en imaginar” (Fanon, 1974: 202).

Pero el teatro de Genet también revela a través de un juego de espejos, como una feroz crítica, un rostro horroroso que avergüenza a ese espectador blanco al verse reflejado en él; y que al liberarse el hombre negro de su rol, significa también arrancar al hombre de la sociedad occidental de su papel. Siguiendo las palabras de Sartre,

(...) también a nosotros, los europeos, nos están descolonizando; es decir, están extirpando en una sangrienta operación al colono que vive en cada uno de nosotros. Debemos volver la mirada hacia nosotros mismos, si tenemos el valor de hacerlo, para ver qué hay en nosotros (2009: 23).

Creo finalmente que es esto justamente, entre otras cosas, lo que se busca hacer en *Los negros*: mostrar al público esa imagen blanca para verse reflejada en ella como en un juego de espejos.

V. El lenguaje de la subversión.

Cuando Genet leyó el libro escrito por Sartre, *San Genet: comediante y mártir*, sufrió un gran impacto, a tal punto que dejó de escribir por algún tiempo. En una entrevista que concedió a la revista *Playboy* se refiere a este tema señalando que al leer el texto de Sartre se sintió desnudado, desnudado por alguien que no era él, y luego añade: “Yo me desnudo en todos mis libros, pero al mismo tiempo me disfrazo con palabras, con actitudes, con ciertas elecciones, por medio de una cierta magia” (Genet, 1964: 51)⁴⁵. Si bien Genet, sobre todo en su narrativa, escribió principalmente desde la experiencia autobiográfica, se preocupa de dejar en claro que ha puesto mucho de él en sus textos, mas sin embargo, siempre oculto bajo el disfraz de las palabras. Genet el ladrón, el paria, el desposeído, el que nada tiene, descubre que sí posee una gran riqueza y un poder inigualable en las palabras; descubre en ellas la belleza y el poder creador y transformador, pero también su artificialidad, su poder trasgresor y subversivo: hace de las palabras su arma, su mecanismo de autoidentificación, su revelación y su máscara.

Hablo de este período con emoción y lo magnifico, pero si se me ocurren palabras prestigiosas, quiero decir cargadas en mi mente más de prestigio que de sentido, esto quiere decir quizá que la miseria que expresan y que fue mía es también fuente de maravilla. Quiero rehabilitar esta época describiéndola con los nombres de las cosas más nobles. *Mi victoria es verbal y se la debo a la suntuosidad de los términos*, pero bendita sea esa miseria que me aconseja tales elecciones (Genet, 1994: 62; El subrayado es mío).

Respecto a esta cita (sobre todo la afirmación que he destacado), Catherine Millet señala que Jean Genet obtiene su victoria no por convertirse en un escritor reconocido, sino porque usó los poderes de inversión que el lenguaje extrae de su propia naturaleza, y más adelante agrega:

⁴⁵ “I strip myself in all my books, but at the same time I disguise myself with words, with attitudes, with certain choices, by means of a certain magic”.

(...) los milagros, las inversiones triunfales mediante las cuales la pérdida y la degradación cambian de signo, encuentran su resorte en las inversiones de sentido posibilitadas por los juegos de la lengua. El deslizamiento metonímico de una palabra desde una significación a otra y, sobre todo, las oscilaciones entre el sentido propio y el sentido figurado, son las vías por las cuales se logra el triunfo sobre la adversidad (Milot, 1998: 106).

Genet explota todas las posibilidades que el lenguaje le brinda y logra transformar lo más bajo y decadente en poesía. Se apropia de la lengua francesa, su lengua materna, que en principio le pertenecería por el simple hecho de ser francés, sin embargo, no se debe olvidar que él permaneció excluido de esa sociedad, quedando fuera de ese mundo oficial, transitando por los “sub-mundos” de la marginalidad, la pobreza, el crimen y la prostitución, donde evidentemente la lengua toma sus propias formas y códigos, diferenciándose de la lengua “cultura”. Genet no pertenece a la sociedad burguesa dominante, está excluido, y por ende la lengua francesa oficial no le pertenece plenamente tampoco. En relación con esto se puede hacer una analogía con su historia de vida, pues tal como se mencionó en el primer capítulo, en su infancia no pertenecía plenamente a la familia a la cual había sido dado en adopción y todo lo que le era dado era a modo de regalo, no por derecho propio. El sujeto marginal no es absolutamente dueño de la lengua, o más bien no está en posición de hablar, de ser el sujeto de la enunciación dentro de la sociedad. La lengua le es prestada, pero con restricciones. Al respecto, Sartre señala que “Genet ha sido condenado al silencio: un culpable no habla. (...) En el caso de Genet el pasmo dura todavía: el señor Mauriac le aconsejó que se callara para siempre” (Sartre, 1967: 306). Genet se apropia de la lengua y la usa con fines estéticos, le encantan las palabras en sí mismas: “Genet me ha confesado que detesta las flores: no es la rosa lo que ama, sino su nombre” (Sartre, 1967: 431). Las palabras son hermosas no por el sentido que tengan, sino por su forma, como un signo inestable, que constantemente puede cambiar y crear nuevos sentidos y porque las palabras, en última instancia, tienen el poder transformador: “(...) y la

poesía consistía en transformar, por medio del lenguaje, materia reconocidamente burda en lo que se consideraba materia noble” (Genet, 1964: 51)⁴⁶.

Las palabras en *Los negros* son tan ilusorias como lo es todo el teatro de Jean Genet; gracias a su carácter falso, ambiguo e inestable, se convierten en una máscara más tras la cual se esconden los actores. De tal manera, el uso del lenguaje se configura como un lugar privilegiado desde el cual analizar la obra de este autor, ya que en torno a él se concentran la mayoría de las características fundamentales de su dramaturgia. Es así como en *Los negros* el lenguaje es un recurso central para el despliegue del juego de las representaciones, la artificiosidad, el conflicto identitario y la cuestión del ser. En esta obra el lenguaje adquiere múltiples funciones que se sustentan en su carácter polisémico, y que analizaré a lo largo de este capítulo: será una máscara, un arma de violencia, una herramienta de subversión y de profanación.

Lenguaje y colonialismo.

La reflexión en torno al lenguaje en esta obra debe necesariamente considerar el contexto con el cual dialoga: el colonialismo. Como se vio en el capítulo II, el colonialismo es un sistema de dominación no sólo político, sino también cultural, siendo el lenguaje el principal vehículo para establecer la hegemonía de la cultura dominante.

El pueblo colonizado se ve en la obligación de adoptar la lengua del colonizador y la cultura de éste; tal como señala Fanon, “Hablar, es estar en condiciones de emplear una cierta sintaxis, poseer la morfología de tal o cual lengua, pero es sobre todo asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (1974: 21). De esta manera, la lengua autóctona queda rebajada a un segundo nivel, siempre como un idioma de segundo orden, e incluso condenada a desaparecer, como en el caso de muchas lenguas indígenas en Hispanoamérica:

⁴⁶ “(...) and poetry consisted in transforming, by means of language, reputedly base matter into what was regarded as noble matter”.

Por no ser ya la lengua oficial, por no ser ya la lengua administrativa, la lengua de la escuela, la lengua de las ideas, la lengua indígena sufre una descalificación que la contraría en su desarrollo e incluso la amenaza muchas veces con su existencia (Césaire, 2006b: 49).

La pérdida de la lengua original de los pueblos subyugados implica perder parte de la cultura: “Todo pueblo colonizado –es decir todo pueblo en cuyo seno nace un complejo de inferioridad– en virtud de la destrucción de su cultura originaria, se sitúa frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir de la cultura metropolitana” (Fanon, 1974: 22). El hombre colonizado querrá poseer completamente esa lengua oficial, para ser parte de la cultura metropolitana, para abandonar su condición de inferioridad; como lo plantea Fanon, muchos hombres en situación colonial intentarán blanquearse lo más posible, hacer suya la cultura dominante y esconder todo vestigio de la propia. Fanon da el ejemplo del martiniqués que va a Francia, donde se tiene la idea de que éste se come las erres, frente a lo cual intenta demostrar que él no lo hace y exagera al pronunciarlas (1974: 24).

En el caso de *Los negros* podemos apreciar parte de la problemática antes expuesta. En primer lugar, los personajes de la obra tienen plena conciencia de que la lengua que usan es la que les ha sido impuesta por el colonizador y que por lo tanto no les pertenece del todo. Sin embargo, este uso no va a ser inocente, sino todo lo contrario, está potenciado como “arma” en contra del colonizador, como una forma de agresión y de violencia, soterrada a veces, y en otros momentos, totalmente directa. Este lenguaje se despliega a su vez de manera engañosa, usando de forma magistral la ironía y, así, el discurso de los personajes se vuelve tremendamente agresivo, en particular hacia ese público blanco al que se apela directamente, y al que se pretende violentar. Es a través del uso de la ironía y del carácter polisémico del lenguaje, que se revela un discurso ofensivo y subversivo en contra del colonizador, y no sólo en contra de éste sino del público blanco, que aunque jamás haya estado en una colonia, avala esta conducta. En suma, el espectador es el receptor de toda esta agresividad en tanto éste se constituye como representante de la civilización occidental, de la sociedad burguesa que es la responsable a su vez de las políticas que se han puesto en marcha tanto a nivel local como fuera de sus fronteras. La sociedad,

representada allí por dicho público, es responsable de una u otra forma de la empresa colonialista, ya sea por complicidad directa, por avalar tales políticas, por participar en ellas, o por omisión. No es una animosidad gratuita y el espectador sentado en su asiento lo sabe.

Como señalaba anteriormente, los personajes hacen uso de la lengua del colonizador y la usan en su contra, un idioma que les fue impuesto, que les fue dado, o más bien “prestado” en tanto nunca pertenecerán a la cultura europea, siempre mantendrán su lugar al margen, un peldaño más abajo que los blancos.

Es interesante mencionar lo que señala Roberto Fernández Retamar con respecto al problema de la lengua en un contexto colonial en su ensayo “Caliban”, donde toma a los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare, para ilustrar la relación entre colonizador (Próspero) y colonizado (Caliban). Cabe destacar el hecho de que cuando Próspero le otorga un nombre a Caliban, ese nombre viene ya con una carga negativa, puesto que éste es un anagrama de “caníbal”, que a su vez proviene de “caribe”⁴⁷: “caníbal” pasa a ser “la característica versión degradada que ofrece el colonizador del hombre que coloniza” (Fernández Retamar, 2004: 25). El colonizador en general no respeta las nomenclaturas que poseen los pueblos a los que domina, sino que, en una actitud muy propia del colonizador europeo, hacen *tabula rasa* sobre todo lo anterior a su llegada. Por ende, ellos nombrarán este *nuevo* territorio. No importa si un hombre indígena ya poseía un nombre: éste es rebautizado.

Fernández Retamar hace mención de un episodio de *La Tempestad* (Acto I, escena 2) muy significativo para ilustrar la situación del colonizado en relación con el lenguaje del colonizador: “Calibán.- ¡Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que ha reportado es saber cómo maldecir! ¡Que caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcado vuestro lenguaje!” (Shakespeare, 1947: 1710). Así como Caliban, “a quien Próspero robara su isla, esclavizara y enseñara el lenguaje” (Fernández Retamar, 2004: 22), utiliza la lengua del colonizador para maldecirlo y atacarlo, los personajes de *Los negros* usan la *herencia* que les ha dado la civilización occidental, su idioma, y lo vuelcan en contra del colonizador, para engañarlo, insultarlo y atacarlo. En este sentido, es interesante lo que dice Sartre en el

⁴⁷ “Ese nombre, en sí mismo –*caribe*–, y en su deformación *canibal*, ha quedado perpetuado a los ojos de los europeos, sobre todo de manera infamante. Es este término, este sentido, el que recoge y elabora Shakespeare en su complejo símbolo” (Fernández Retamar, 2004: 22-23).

prefacio a *Los condenados de la tierra*, sobre lo que hace Fanon al escribir este libro, pues no estaría destinado a los europeos sino que a los colonizados, y más aún, lo escribe en contra de la dominación europea: “Un ex indígena ‘de lengua francesa’ adapta esa lengua a nuevas exigencias, la utiliza para dirigirse únicamente a los colonizados: ‘¡Indígenas de todos los países subdesarrollados, uníos!’” (Sartre, 2009: 9).

Por último, es necesario señalar la gran dificultad de una real comunicación entre los distintos actores sociales en una situación colonial. La no-comunicación es provocada por una serie de factores que se relacionan principalmente con la falta de voluntad de concebir al *otro* como un igual. A pesar de hablar la misma lengua, no se ha hecho posible, ni existe la intención, de una verdadera comunicación entre seres humanos. Esto se ve claramente reflejado en la obra, donde se cuestiona una función básica del lenguaje: comunicar. De tal manera que el discurso de los personajes se manifiesta como un disfraz engañoso, revelando su falsedad y arbitrariedad, lo que pone en tensión las reales posibilidades de comunicación.

A continuación, en los subcapítulo que siguen, se estudiarán las diversas y complejas funciones que adquiere el lenguaje en el discurso de los personajes de esta obra. Se verá cómo éstos, al emitir sus enunciados, a la vez ocultan un sentido no explícito y transforman el sentido literal de lo que dicen, a través de lo cual atacan e insultan al público y a la sociedad en general. Por esto, dada la complejidad de dichas funciones, iré desglosando algunas de éstas, en el entendido de que, evidentemente, se interrelacionan entre sí constantemente.

El lenguaje como máscara.

Considerando que el lenguaje en uso es también una acción, los personajes de esta obra, al dirigirse directamente al público, o incluso al hablar entre sí (en las implicancias que tiene lo dicho sobre los otros personajes pero sobre todo de manera indirecta sobre el público), traspasan lo meramente dicho y el lenguaje se convierte en un arma de hostigamiento y subversión. En esto sigo la propuesta original de John Austin, en la distinción que hace de los tres tipos de actos que están presentes en una elocución: el acto locucionario, como el acto propio de meramente decir algo; el acto ilocucionario, que es

“llevar a cabo un acto *al* decir algo, como cosa diferente de realizar el acto *de* decir algo” (Austin, 1982: 144; el subrayado es del original)⁴⁸; finalmente, el acto perlocucionario, entendiendo que “decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio (...) Es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos” (145). Como se verá, a través de un discurso irónico la fuerza ilocucionaria será todo lo contrario a la apariencia superficial del discurso, y el efecto perlocucionario es tal vez el principal motor del lenguaje usado en esta obra.

Como ya se ha mencionado a lo largo de este capítulo, el lenguaje en esta obra está fuertemente ligado a la artificiosidad. El lenguaje sirve para disfrazar, para adornar, para engañar. La primera función que me interesa describir es el enmascaramiento que produce el lenguaje en el diálogo de los personajes.

En primer lugar, en *Los negros* vemos a unos actores que realizan la representación del asesinato de una blanca, a modo de “payasada”, de farsa, que tiene la finalidad de distraer al público blanco de lo que acontece fuera de escena, que es el juicio y la posterior ejecución de un traidor negro. Por lo tanto, todo ese “show” que los actores negros desarrollan es un montaje que tiene como único objetivo engañar al espectador blanco que, recordemos, ha pasado a ser un personaje más de la obra. *Los negros* comienza entonces con una mentira: que este espectáculo es para la diversión del público blanco. Sin embargo, se insinúa que esto puede ser una mentira cuando algunos personajes dejan ver su abierto desagrado hacia el espectador. Archibald, maestro de ceremonia, se dirige al público de esta manera:

Archibald.- (...) Nosotros nos embelleceremos para agradaros. Sois blancos. Y espectadores. Esta noche actuaremos para vosotros (189).

Archibald.- Silencio. (*Al público.*) Esta noche actuaremos para vosotros. Pero, para que en vuestros asientos permanezcáis cómodos ante el drama que ya se desarrolla

⁴⁸ Se refiere al uso o intención con que se profiere una frase. Ambos actos, tanto el locucionario como el ilocucionario responden a convenciones, y en el último de ellos es fundamental conocer o reconstituir el contexto de la enunciación.

aquí, para que tengáis la certeza de que semejante drama no podría penetrar en vuestras vidas preciosas, tendremos aún la cortesía, aprendida entre vosotros, de hacer imposible la comunicación. La distancia que nos separa, la original, la aumentaremos con nuestros fastos, con nuestros modales, nuestra insolencia: porque también somos actores (191).

La insinuación de que este espectáculo no es realmente para la diversión del público, está dada por la ironía de esta frase, ya que evidentemente se subentiende que lo último que se quiere es la comodidad del espectador. Esto se deja entrever cuando habla de “hacer imposible la comunicación” que, por lo demás, es aprendida de los blancos, lo cual ya significa un mensaje de crítica a quien presencia el espectáculo: cuestiona la posibilidad de comunicación entre negros y blancos, y cuestiona la intención por parte del colonizador de hacerla posible, ya que sólo les da su idioma para fines prácticos.

Como vemos en el párrafo anterior, la ironía es una de las figuras retóricas fundamentales que se usa en esta obra. Dentro de los muchos sentidos con que se puede usar el concepto de ironía, me interesa rescatar la etimología de la palabra, expuesta por Bice Mortara: “La ironía (en gr., *eironeía* ‘ficción’, de *éiron* ‘el que pregunta’ [fingiendo que no sabe]; en lat. *simulatio* ‘simulación’; *illusio* ‘engaño’ ‘falacia’; *permutatio ex contrario ducta* ‘cambio [de sentido] por lo contrario’) (...)” (1991: 190). Es interesante para el análisis de la obra ver el carácter de simulación, engaño y falacia que conlleva la ironía, sobre todo a la luz de un texto que funciona en todos sus aspectos bajo esa lógica. Por lo tanto, la ironía, en el plano del discurso, será la gran protagonista de esta obra. Básicamente la ironía se entiende como un enunciado que quiere significar lo contrario de lo que se dice, alejándose de su sentido literal, de manera fingida o disimulada, de modo que no todo receptor será capaz de identificarla como tal; así, la ironía puede tener un fin pragmático de burla o escarnio, dependiendo de la intencionalidad con que se enuncia dentro de un contexto determinado⁴⁹.

⁴⁹ Cfr. Mortara (1991: 190), en los distintos sentidos de ironía que expone: “(...) predomina la concepción de ironía como antífrasis o ‘inversión’ semántica (ironía es ‘decir lo contrario’ de lo que se cree y de lo que realmente es), pero no faltan las referencias a los fines (burlarse de alguien o de algo, escarnecer), al carácter paradójico y alusivo de la alteración irónica (...)”.

La interpelación inicial de Archibald, citada más arriba, está cargada de ironía, ya que nada de lo que se dice ahí tiene la *intención* de ser verdad. Cuando Archibald menciona que se preocuparán por divertir, agradar y hacer que el espectador permanezca cómodo, en realidad no existe tal intención, sino todo lo contrario. Poco a poco Archibald va dejando caer frases burlonas y cargadas de resentimiento hacia el público, frase como “vuestras vidas preciosas”. En principio estas palabras podrían no ser irónicas y ser hasta sinceras; sin embargo, como señalé, un discurso se vuelve irónico a partir del contexto y la intención con que se enuncia. El contexto del enunciado citado anteriormente lo conocemos: un grupo de hombres negros colonizados que se dirigen al colonizador, lo que nos hace sospechar de partida de la sinceridad de las palabras de Archibald. El espectador de la época de su estreno, que conoce dicho contexto, debiera ser capaz de entender y sentirse aludido por la ironía.

Desde un principio el público burgués se sentirá incómodo al entrar al teatro y darse cuenta que hay un foco alumbrándolo. El espectador no se sentirá tan a gusto al ser privado del anonimato voyeurista que normalmente le brinda la oscuridad de la sala. Luego, no sólo estará visible, sino que además los actores le interpelan directamente a él. Después, cuando Archibald anuncia el espectáculo y presenta a los actores, éstos saludan a la audiencia con una reverencia, pero Neige se niega a hacerlo, con lo cual se evidencia la profunda molestia que esto le significa. Con todos estos detalles se puede esbozar una tensión en el ambiente, que hará sospechar de la sinceridad de las palabras y del comportamiento de este grupo de actores. Se atisba la intención de ofender y desagradar al espectador blanco, sin embargo, aún el público-personaje no se da cuenta de lo que esconden estos hombres en escena. Todo sirve de mascarada que oculta lo que sucede fuera del teatro, que oculta la “realidad”. Incluso las palabras irónicas y desagradables servirán de distracción para cubrir su verdadero drama: “Archibald.- Por alargamiento deformaremos el lenguaje lo suficiente como para envolvernos en él y escondernos (...)” (198).

Como puede apreciarse a partir de lo señalado, en *Los negros* opera el mecanismo de las apariencias, donde el lenguaje será un elemento fundamental de la artificiosidad y será una máscara más tras la cual se escondan los actores. Este “lenguaje-máscara” manifiesta la existencia de un espacio al cual el Blanco no puede acceder, un espacio en el

que el hombre negro no debe asumir esa identidad estereotipada que el blanco le ha impuesto y que debe representar frente a él, un espacio donde se libera de aquellos roles.

Archibald hace hincapié en la falsedad de sus palabras, recalca una y otra vez que son “actores” representando un papel, además señala: “Como mentirosos que somos, los nombres que os he dicho son falsos” (192). Aquí el juego es múltiple. Por una parte se hace explícito que nada de lo que se dice es cierto, por ende, son interlocutores totalmente desconfiables, que engañan al espectador. Dicho engaño tiene que ver, por una parte, con mostrar una identidad falsa, para distraer, envolviendo al público en palabras ilusorias, palabras de su propio idioma, para disimular lo que sucede afuera del teatro, la rebelión. Pero también en esta frase nuevamente estamos frente a una ironía, ya que estas palabras están dialogando con un enunciado ausente, que es el discurso elaborado por el colonizador, quien ha construido los estereotipos del colonizado con que pretende justificar y legitimar su actuar: el colonizado es un ladrón, flojo, lascivo, mentiroso, etc. La ironía en este caso, radica en uno de los resortes que han destacado Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, a partir de la pragmática y el análisis de discurso:

[En la ironía] el locutor activa un enunciador virtual del que el locutor no se hace responsable. La ironía se puede considerar una cita porque el hablante repite o se hace eco de una proposición ajena que contrasta con la realidad o con lo que se espera del locutor. El enunciado resulta inadecuado, chocante (...) El hablante no es unitario sino que se desdobra y puede convocar diversas voces. Con ello se muestra la polifonía, cuya versión desarrollada y plasmada en unidades comunicativas verbales es una dimensión de la intertextualidad (Calsamiglia y Tusón, 2004: 154-155).

De este modo, como se aprecia en la cita anterior, en boca de Archibald aparece el discurso del blanco que choca o se contradice con su propia posición. En del discurso de Archibald se está asumiendo de manera irónica esa identidad adjudicada, y además se está dejando ver una pequeña advertencia: ojo, que nos volveremos todo lo que ustedes fantasean sobre nosotros, y esa imagen que ustedes mismos han creado les caerá encima: “Archibald.- ¡Ya

que nos enfrentan con la imagen y nos ahogan en ella, que esa imagen les haga chirriar los dientes” (204).

Todo está impregnado de falsedad, tanto así que incluso en la obra-dentro-de-la-obra-dentro-de-la-obra, es decir, la recreación del asesinato de la mujer blanca, es también ambigua en su exposición, ya que Village, quien supuestamente es quien ha matado a la mujer, cambia la versión de los hechos: primero señala que mató a una vagabunda:

Village.- Ya os lo dije hace un momento, al llegar. El señor Hérode Aventure y yo, inmediatamente después de cenar, pasamos por los muelles. El clima era bastante suave. Poco antes de la entrada del puente, una vieja vagabunda estaba agachada, o extendida, sobre un montón de harapos. Pero ya os he contado todo... (195)

Más adelante Village cambia la historia: la mujer ya no es una vagabunda sino que es una muchacha llamada Marie, que atiende un negocio, a quien seduce, viola y luego mata. Con esto una vez más se reitera el aspecto artificioso de la obra, una ilusión dentro de otra ilusión que luego se transforma y que ya no es lo que suponíamos al principio. Este constante cambio nos deja frente a un significativo vacío, es decir, demuestra la inconsistencia de la ceremonia, de este “sub-argumento” dentro de la obra, que no es más que una mascarada sobrecargada de artificiosidad, de maquillaje, de fastuosidad, una ceremonia saturada de símbolos, que giran en torno al vacío, a un centro vacío, literalmente: no hay cuerpo en el ataúd, no hay blanca, no hay muerta.

En este punto me parece importante vincular todos estos aspectos mencionados anteriormente con una estética que se podría caracterizar como barroca. Muchos elementos de las obras de Genet se explican a partir de esta relación. Por ejemplo, el motivo de las apariencias y del mundo como teatro, son fundamentales en las obras barrocas. Las nociones de teatro, máscara, disfraz, decorado y artificiosidad configuran este arte, mostrando así un mundo inestable y en constante movimiento, tal como señala Jean Rousset en *Circe y el pavo real*:

Esta época, que ha dicho y ha creído, más que cualquier otra, que el mundo es un teatro y la vida una comedia en la que es preciso revestir un papel, estaba

destinada a hacer de la metáfora una realidad; el teatro desborda entonces el teatro, invade el mundo (...) (Rousset, 1972: 32).

En el arte barroco no sólo se presenta un mundo inestable, sino que también la configuración de la identidad se vuelve precaria, se produce el juego de espejos y de la máscara sobre la máscara. Jean Rousset establece cuatro criterios de la obra barroca que me parece importante destacar en relación con la estética del teatro de Genet: la inestabilidad, la movilidad, la metamorfosis y la dominación del decorado. Todos estos elementos están presentes en sus dramas, y son particularmente evidentes en la escena que estoy analizando.

Continuando con la escena de la ceremonia, vemos que esta explosión barroca de símbolos termina siendo una farsa ridícula y burda, intensamente falsa. Sin embargo, todo este despliegue no es porque sí, la reafirmación hasta el infinito de la falsedad es intencional. Esconde algo, como ya se ha señalado, su finalidad es distraer a los blancos, y lo hacen jugando a mostrar lo que el hombre occidental quiere ver de los negros. En esta representación del crimen se extrema hasta el ridículo los roles que la sociedad europea les ha asignado, así como también se hace un montaje hiperbólico de los poderes occidentales representados por el grupo que conforma la Corte. El crimen de la mujer blanca no existe, pero el blanco lo imagina, y en el mundo que éste construye, a través de su imaginario, ese crimen existe y el negro es el culpable. Luego, cuando la Corte va hacia los negros para juzgarlos y terminan siendo ellos los asesinados, la farsa se aumenta aun más, pues la muerte de la Corte es tan falsa como todo el resto.

Todo esto no es más que un juego de entretenimiento montado por el grupo de actores con otros fines, ocultos para el público (distintos al entretenimiento). Sin embargo, la diversión que se ha elegido no es casual, ni inocente. Aunque todo sea una gran farsa, esta farsa también tiene un sentido, pues, como ya he señalado, se pone en escena un argumento y una mirada que la sociedad les ha dado previamente. Es decir, la sociedad es un teatro, y como tal a los negros les toca interpretar un rol; ese es precisamente el juego que se plantea en esta representación que los actores montan en escena, y que dialoga con el rol al cual han quedado sometidos. De este modo, lo que se representa en escena es la falsedad, haciéndola evidente: “Los negros participan en un ritual que comienza con la premisa de

que los negros viven fingiendo, un mundo de apariencias definido por los blancos (Plunka, 1992: 232).”⁵⁰

Tal como aparece en la obra, los negros están condenados, fijados en un papel, obligados a seguir un guión preestablecido: “Que los negros desempeñen roles determinados por los blancos es autodestructivo y estático, negando el riesgo y la metamorfosis. Como marionetas de los blancos, los negros siempre se desempeñarán en un show de payasos, repleto de vestuario y roles” (Plunka, 1992: 232)⁵¹. Es por esto mismo que expresan que el teatro es su único dominio:

Archibald.- (...) Nos lo han dicho: somos niños grandes. Pero entonces, ¡qué dominio nos queda! ¡El teatro! Juguemos a reflejarnos en él, lentamente nos veremos, gran narciso negro, desaparecer en su agua (204).

Pero aquí es donde viene la vuelta de tuerca de la obra: el mundo del teatro, de la poesía, de la ficción, aparece como su dominio; entonces, harán uso de este dominio, ya que éste es también el lugar de la creación y de la transformación:

Archibald.- No me importa. Haced lo que podáis. Inventad, si no palabras, frases que corten en vez de unir. No inventéis el amor sino el odio, y haced por lo tanto poesía, ya que es el único dominio que se nos permite explorar (197).

Archibald.- (...) Eres un negro y un actor. Ni uno ni el otro conocerán el amor. Pero esta noche, esta noche solamente, siendo Negros, dejamos de ser actores. Estamos en este escenario como culpables que, en la cárcel, jugarán a ser culpables (204).

Usarán el teatro para engañar al blanco, lo envolverá en la mentira de sus palabras que no son más que un guión aprendido, pero además el teatro es el lugar que posibilita la

⁵⁰ “The blacks engage in a ritual that begins with the premise that blacks live in pretense, a world of appearance defined by whites”.

⁵¹ “For blacks to play roles determined by whites is self-destructive and static, negating the risk and metamorphosis. As puppets for whites, blacks will always play in a clown show replete with costume and role”.

metamorfosis, se puede convertir a través de la poesía lo bajo en noble, lo que ha quedado en la ignominia, en la humillación, puede resplandecer sobre el escenario.

La rebelión que ocurre en esta representación, donde los negros se levantan en contra del poder colonial y matan a los miembros de la Corte, como ya mencioné, es una explosión de falsedad; de hecho, antes de que sean asesinados, se interrumpe la acción por el ruido de explosiones, luego entra Ville de Saint-Nazaire a informar que la ejecución se ha realizado. Aquí el público se entera de lo que se está llevando a cabo atrás del escenario. En este momento, los actores que representaban a los miembros de la Corte se quitan las máscaras y se salen absolutamente del rol correspondiente a sus personajes; luego de la intervención de Ville de Saint-Nazaire, se vuelven a poner las máscaras y retoman sus papeles para terminar con la representación y a la vez para terminar con el poder blanco. Con el quiebre de la ficción en esta escena se aumenta el efecto de artificialidad. Sin embargo, pese a la falsedad de la escena, de todas maneras queda representada de manera ritual y simbólica la muerte del poder colonial: “La que era la Reina.- Somos actores: nuestra matanza será lírica. (*A los cuatro negros de la Corte.*) ¡Señores, vuestras máscaras! (*Los negros, por turno vuelven a colocarse las máscaras.*)” (242). Efectivamente, la matanza de los blancos se expresa de manera ritualizada y surge con ello una especie de exorcización o liberación de los negros presos en sus roles. Pero aquello queda en el ámbito de lo simbólico, y a mi juicio no es éste el triunfo de los negros, pues aquí no ha ocurrido ninguna liberación real. La importancia es que detrás de este rito liberador, que en sí mismo es inofensivo⁵², hay una esperanza de liberación, pero todo ello queda representado desde la ausencia, desde un centro elidido. No vemos lo que realmente ocurre con ellos, no conocemos sus nombres reales, ni sus vidas, ni nada, porque esa subjetividad no puede surgir todavía libremente frente al blanco. No hay un triunfo real, pero sí un levantamiento, una revuelta que se está gestando en otra parte, representada simbólicamente en la obra.

⁵² En el ámbito ritual todo puede suceder, sirve de liberación de tensiones, como un escape, pero no sirve en la realidad, ya que como señala Fanon a propósito de los pueblos colonizados y sus costumbres rituales, luego de la liberación ritual viene una especie de calma, de falsa calma que conduce a la inmovilidad: “Todo está permitido porque, en realidad, no se reúnen sino para dejar que surja volcánicamente la libido acumulada, la agresividad reprimida. Muertes simbólicas, cabalgatas figuradas, múltiples asesinatos imaginarios, todo esto tiene que salir. Los malos humores se derraman, tumultuosos como torrentes de lava” (2009: 50-51).

El lenguaje como arma.

Cuando he mencionado anteriormente que *Los negros* se conforma de manera fundamental en torno a la relación espectador-actor, y que el primero debe considerarse como un personaje más de la obra, he destacado que esta relación no está fundada en la armonía, ni en involucrarse en un asunto en común, no hay una intención de compenetración, sino más bien estamos frente a una brutal confrontación, que está dialogando con toda la historia de la dominación colonial y los abusos perpetrados por la civilización occidental contra el sujeto dominado. Dos mundos que se encuentran chocando, rechazándose como el agua al aceite, dos mundos marcadamente separados y cuya distancia se hace insalvable. De hecho, Genet señaló en una oportunidad que esta obra no la escribió *para* los negros, sino *contra* los blancos (Cfr. Plunka, 1992: 222), explicitando el carácter confrontacional de la obra.

Esta confrontación es rápidamente detectable en el texto por la constante actitud hostil de los personajes hacia el público, que se puede ver ilustrada en la escena en que Village se niega a ser culpable, donde se recalca la irreconciliable separación entre ambos mundos:

Archibald [dirigiéndose a Village].- ¡Entonces fuera! ¡Sal! Vete. Llévatela. Vete con ellos. (*Señala al público.*)... si te aceptan. Si os aceptan. Y si logras que te amen, vuelve para avisarme. Pero, para empezar, haced que os decoloren. Fuera de aquí. Descended. Id donde ellos y sed espectadores. Nosotros seremos salvados por eso (*Muestra el catafalco.*) (204-205).

El lenguaje se vuelve agresivo, ofensivo, con insultos directos, por lo tanto se convierte en un arma, pues, tal como señalé con anterioridad, el hermoso lenguaje francés que *generosamente* les fue dado (prestado), termina volviéndose en contra del colonizador y se transforma en un medio para, al igual que Caliban, maldecir al opresor.

Las formas en que el lenguaje se torna un arma son múltiples. No es sólo en el lenguaje directo donde se pueden encontrar insultos, sino que principalmente en las incontables ironías que están presentes en el texto, además de las burlas ofensivas, las

parodias y ridiculizaciones. Todo lo que se dice en escena, el tono agresivo con que se dice, y el constante uso de la ironía y la parodia, resultan una cachetada en la cara del espectador, y por ende, recordando que el público blanco es representante de la sociedad burguesa occidental, es un golpe a ésta. De este modo el lenguaje en sí mismo, más allá de la acción interna de la obra, se vuelve un arma en contra de la sociedad burguesa.

Para referirme al lenguaje como un arma, nuevamente la ironía tendrá el lugar central. Toda la acidez de Genet la vemos desplegada en el uso brillante de esta figura retórica. Ya se han mencionado ejemplos de esa actitud hostil hacia el público en la recepción al inicio del espectáculo. Archibald lanza sus frases mal intencionadas al espectador, explicitando un conflicto que se instala entre ambas partes. Así comienza poco a poco la incomodidad del público. Detrás de las ironías se deja entrever una acusación directa, en la medida que se le está responsabilizando, como parte de la sociedad burguesa, de lo que implica la mantención del sistema colonial. Se le presenta en escena, de distintas maneras, un espejo horroroso de su sociedad. El colonizador está puesto ahí, con ironía, bajo la parodia, bajo la burla, pero está ahí.

A través del discurso de los personajes comienzan a surgir los prejuicios más recurrentes del hombre blanco sobre el hombre negro, y en la medida que en escena se lleva al extremo ese estereotipo del negro, por contrapartida también surge aquella imagen estereotipada del blanco a través de los personajes de la Corte. Cuando los actores negros representan a los personajes blancos, tanto de la Corte como los que participan en la recreación del asesinato de la mujer, surge el lenguaje del colonizador con su discurso racista⁵³:

Bobo (*haciendo de vecina*).- Buenas noches, Marie. ¿No hay nadie? Dios mío, qué oscuridad. Como a veces dice, en términos galantes, nuestro guardián rural: está oscuro como ojete de negro... ¡Oh, perdón: de persona de color! Hay que ser educado (216).

⁵³ “El lenguaje racista opera a través de la invocación de la convención; el lenguaje racista circula, y aunque requiere de sujetos para ser dicho, ni comienza ni termina con los sujetos que hablan o con el nombre específico que usan” (Butler, 1997: 63).

Se aprecia la ironía en la disculpa, que no es por la grosería que se dice contra los negros, sino por no haber tenido la delicadeza de referirse a ellos como “hombre de color”. Así, no sólo se mantiene la grosería, sino que se revela el doble estándar que existe en la intención de ser políticamente correcto⁵⁴. Evidentemente esto es presentado a modo de parodia, parodia del hombre blanco que se instala en escena justamente mediante esta *artimaña*, es decir, con la licencia que le da el ser una farsa, una “broma”, un juego que no debemos tomarlo en serio (¿no?). Es justamente esa la libertad que da el contexto del teatro, tal como sucede en el carnaval, y de este modo la Corte, de cierta manera, es parodiada carnavalescamente.

El espectáculo que representan los actores para la diversión de la Corte es una parodia y una burla de la tradicional forma de esparcimiento y entretenimiento que acostumbraban tener las cortes europeas. Aquí esta representación es también una payasada, por lo tanto, de alguna manera, es un show bufonesco, que de forma sarcástica presenta la arrogancia y la banalidad de la Corte:

La reina.- ¡Todavía no! Venid a mí, vírgenes del Partenón, ángel del portal de Reims, columnas de valerianas, Musset, Chopin, Vincent d’Indy, cocina francesa, Soldado Desconocido, canciones tirolesas, principios cartesianos, ordenanza de Le Nôtre, amapolas, una pizca de coquetería, jardines de curas... (208).

En el discurso de la Corte se está llevando al extremo el estereotipo del blanco y su lenguaje; su discurso colonialista y racista está evidentemente extremado, también hasta el ridículo:

⁵⁴ Siguiendo con Calsamiglia y Tusón, es interesante mencionar la descripción de los usos de la cortesía en la comunicación; desde el punto de vista de la pragmática, se entiende que las relaciones interpersonales son tan importantes como el contenido, y que, de este modo, la cortesía “sirve para facilitar las relaciones sociales y canalizar y compensar la agresividad”. En este sentido, ante actos lingüísticos que puedan afectar la imagen del hablante o el oyente, “el hablante tiene varias opciones: evitarlos, mitigarlos o repararlos. En otros términos, si hay un enunciado que puede ser interpretado como ofensa por parte del Interlocutor, es preferible o bien no pronunciarlo en absoluto, expresarlo de manera indirecta [...] o bien repararlo” (162-163). Bobo precisamente hace esa reparación, sólo que al ser irónica no se revierte el “acto amenazador de la imagen”. Considerando que hay situaciones en que las reglas de cortesía quedan anuladas, entre ellas cuando hay voluntad de agresión, vemos entonces en el discurso de Bobo esa clara voluntad de agresión disfrazada de falsa cortesía lingüística. La cortesía también es un arma.

El Gobernador (*Al Valet*).- ¡Y ahora la ahúman! Esto es una colmena, un nido de avispas, una cama de chinches, una madriguera, un reducto de rebeldes... ¡Nuestra muerta! Van a cocinarla y comerla. ¡Que les retiren los fósforos! (...)

El misionero.- Confianza, Majestad, Dios es blanco.

El Valet.- Parecéis muy seguro...

El misionero.- ¿Habría permitido, joven afeminado, habría permitido el milagro griego? Hace dos mil años que Dios es blanco, come sobre un mantel blanco, se seca la boca con una servilleta blanca, pincha la carne blanca con un tenedor blanco. (*Pausa*) Mira caer la nieve (196).

En estas palabras está la clásica oposición negro-blanco, y aunque aquí lo negro esté omitido, en toda la obra vemos siempre esta caracterización de lo negro como lo negativo. Lo blanco es lo puro, lo bueno, lo civilizado (la nieve y el frío es sinónimo de civilización en oposición al calor y la tierra roja del trópico), etc. Dios con mayúscula es blanco. Pues es un dios creado por Occidente.

Como he señalado, que la obra sea propuesta como *clownerie*, como un juego, crea el contexto propicio para tirar a destajo dardos contra el público, como también para lanzar una seguidilla de insultos hacia los blancos, como sucede con la “Letanía de los lívidos”, donde además hay una subversión o transgresión en tanto se está aludiendo a un tipo de oración religiosa:

Lívido como baba de feto.

Lívido como lo que suelta el culo de un hombre con ictericia.

Lívido como el vientre de una cobra.

Lívido como sus condenados a muerte.

Lívidos como el dios que ellos roen por la mañana.

Lívidos como un cuchillo en la noche.

Lívidos... excepto los ingleses, los alemanes y los belgas que son rojos...

Lívidos como los Celos.

¡Os saludo, Lívidos! (214).

El espectador blanco ciertamente está viendo un espectáculo desagradable, tan desagradable como es escuchar la voz de uno mismo, grabada sin saberlo, y sentir esa incómoda sensación de que esa voz que me parece muy extraña (sin embargo familiar), que parece ser la de otra persona, es mía, horrorosamente mía. El público (en el contexto original de producción y estreno de esta obra, y a quien está explícitamente dirigido) es europeo o tal vez de Estados Unidos, es la sociedad burguesa a la cual Genet pretende llegar. Es la misma sociedad a la cual se refiere Césaire cuando habla de la responsabilidad que les atañe:

Sí, valdría la pena estudiar, clínicamente, con detalle, las formas de actuar de Hitler y del hitlerismo, y revelarle al muy distinguido, muy humanista, muy cristiano burgués del siglo XX, que lleva consigo un Hitler y que lo ignora (...) que en el fondo lo que no le perdona a Hitler no es el *crimen* en sí, *el crimen contra el hombre*, no es *la humillación del hombre en sí*, sino el crimen contra el hombre blanco, es la humillación del hombre blanco, y haber aplicado en Europa procedimientos colonialistas que hasta ahora sólo concernían a los árabes de Argelia, a los *coolies* de la India y a los negros de África (2006a: 15).

De cierta forma Genet le muestra al burgués, que espera pasar un grato momento sentado en su butaca, la misma crítica que aquí señala Césaire, cargándole la responsabilidad de hechos ocurridos tan lejos, tan lejos, que le parecen ajenos, no reconociéndolos como suyos; sin embargo él es parte de esa sociedad, y no sólo es parte sino que, además, en el fondo, la justifica y le encanta, no cambiaría un ápice de su mundo ordenado, de su bienestar, de su comodidad burguesa, aunque sus comodidades sean producto de un sistema Colonial, o Neocolonial, que produce y reproduce enormes desigualdades e injusticias. Entonces Genet se complace en mostrarle al buen burgués que no todo brilla como en su casa, se complace en mostrar todo lo que la sociedad quiere tapar, pero sobre todo mostrar la responsabilidad compartida de los miembros que componen esta sociedad. Este es un duro ataque contra el burgués y Genet busca precisamente eso, tan expresamente lo quiere que no dará tregua a su espectador en su obra siguiente, *Los biombos* donde, siguiendo el estilo de *Los negros*, le pide a Roger Blin en su correspondencia sobre los ensayos de la

obra, que mantenga las luces del teatro prendidas durante las representaciones para no ofrecer escondite a los espectadores:

Quería también luz en la sala: el culo aplastado en su butaca de espectador, su inmovilidad impuesta por la actuación, sería bastante para separar el escenario de la platea, pero los focos son necesarios para que se establezca la complicidad. (...) Debe usted comprender muy bien que este modo de jugar con la sombra, con la penumbra y con la luz es un recurso, delicioso y friolento, que da al espectador tiempo para extasiarse y tranquilizarse. Yo deseaba un témpano, tierra prometida que ciega y no deja ningún reposo (Genet, 1997: 152-154).

Cuando a Genet, en una entrevista, se le pregunta si sigue robando o si ya se reformó, él contesta que ya no roba, pero que, sin embargo, tiene otra forma de hacerlo, en la medida que sigue siendo deshonesto:

(...) Ya no robo como solía hacerlo. Recibo grandes pagos por los derechos de mis libros y obras de teatro – a mí al menos me parecen grandes – y los pagos son el resultado de mis primeros robos. Sigo robando en el sentido de que sigo siendo deshonesto respecto de la sociedad que finge que no lo soy (Genet, 1964: 48)⁵⁵.

Asegura que sigue traicionando a la sociedad, engañándola, a través de su escritura (narrativa y dramática), y esta intención está expresada en esta entrevista, cuando dice cómo le hubiese gustado que su libro *Nuestra señora de las flores* cayera en manos de cierto tipo de personas, a las que evidentemente la lectura de la novela le significaría un desagrado: “(...) Me hubiera gustado que la Editorial hubiera sacado el libro con una tapa de apariencia muy inocente y en una edición muy pequeña, del orden de 300 ó 400

⁵⁵ “(...) I don’t steal the way I used to. I receive big royalties from my books and plays -at least they seem big to me- and the royalties are the result of my early thefts. I continue to steal, in the sense that I continue to be dishonest with regard to society which pretends that I’m not”.

ejemplares, y haberme asegurado de que cayeran en manos de banqueros católicos y gente como esa” (Genet, 1964: 50)⁵⁶.

La obra de Genet, un escritor marginal, ha salido de la marginalidad y deambula en el medio de la sociedad burguesa (sin ser parte de ella). Sus obras se representan en el teatro y el público además paga por ir a verlas. En este sentido, el burgués asistente al teatro ha sido engañado, ya que voluntariamente ha entrado a ver la obra, ha pagado su entrada, y luego es insultado cortésmente en la cara. En este sentido concuerdo con Plunka, que señala que uno de los motivos por los que Genet se volcó a la escritura del drama fue su deseo de insultar directamente a la burguesía, ahora con una audiencia cautiva, que la ficción escrita no puede garantizar (Cfr. Plunka, 1992: 140). Genet aprovecha ese espacio, esa fractura donde se instala, para atacar a la sociedad, y lo logra. Prueba de ello es la recepción que tuvieron tanto *Los negros* como *Los biombos*, especialmente esta última, la más polémica de todas.

El lenguaje como profanación y subversión.

Hay un parlamento de la obra donde se habla del saqueo del lenguaje, y yo me detuve en esta palabra, pues al utilizarla no se está hablando simplemente de robo, sino que de algo que va un poco más allá. Es precisamente en eso en lo que me gustaría profundizar en este subcapítulo.

Archibald.- (...) Escuchad... ¡Ah, me olvidaba! Como ladrones que somos, hemos intentado saquear vuestro hermoso idioma. Como mentirosos que somos, los nombres que os he dicho son falsos (...) (192).

Cuando Archibald dice que han saqueado su idioma, lo primero que llama la atención es el hecho evidente de que la lengua del colonizador les ha sido impuesta y el colonizado se ve forzado a hablarla, y esto no solamente porque se transforme en la lengua oficial, sino también, como ha precisado Fanon, porque hablar una lengua es ser parte de

⁵⁶ “(...) I’d have liked the Publisher to bring the book out with a very innocent-looking cover and in a very small edition, about three or four hundred copies, and to have made sure that it fell into the hands of Catholic bankers and people like that”.

una cultura. El hombre colonizado se ve en la necesidad de adoptar la lengua y hacer uso de ella en tanto eso le permite acceder al mundo del colonizador (en este caso de los blancos). Se provoca un deseo inconsciente en el primero por acercarse al “ser” del segundo, en tanto eso significaría librarse de su status de inferioridad y así poder acercarse a todo lo que siente que le ha sido privado.

En el capítulo sobre el colonialismo, veíamos que el mundo que se conforma en la colonia es un mundo dividido en dos. El mundo del colonizador está lleno de bonanza y privilegios, en cambio el mundo del colonizado es todo lo contrario, tal como lo expone Fanon:

La ciudad del colono es una ciudad dura, toda de piedra y hierro. Es una ciudad iluminada, asfaltada (...) La ciudad del colono es una ciudad harta, perezosa, su vientre está llenos de cosas buenas siempre. La ciudad del colono es una ciudad de blancos, de extranjeros. La ciudad del colonizado, o al menos la ciudad indígena, la ciudad negra, la “medina” o barrio árabe, la reserva es un lugar de mala fama, poblado por hombres de mala fama, allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. (...) La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz (2009: 33-34).

La sociedad occidental llega a sus tierras. En el discurso el blanco es portador de la civilización y el progreso, sin embargo, el progreso sigue siendo una cosa de blancos y para los blancos. En el colonizado surge una sensación de gran frustración, y tomando nuevamente las palabras de Fanon, el hombre colonizado tiene el deseo de poseer lo del colonizador, sus ropas, sus casas, sus jardines lindos, sus zapatos, su mesa y su comida. Este resentimiento contra el colonizador, tiene a la vez otro componente, que es el deseo de apropiarse de ese mundo, la fascinación a la vez que el odio.

Como lo plantea Goldmann, en la dramaturgia de Genet siempre encontraremos en la relación de personajes opuestos la dialéctica de odio y fascinación (Goldmann, 1968: 26). Uno de los ejemplos más claros de este tipo de relación está en *Las sirvientas*. Ellas encarnan alternadamente a La Señora, y lo hacen como un verdadero ritual, donde ocupan

su dormitorio, sus ropas, sus joyas, sus zapatos, todo con el mayor de los cuidados como quien toma objetos sagrados. Ellas odian a La Señora, pero a la vez quieren ocupar su lugar, vestir como ella, hablar como ella, hasta oler como ella. Las sirvientas podrían robar simplemente las cosas de La Señora, pero eso no es parte de la ceremonia, que consiste en convertirse en ella, para luego aniquilarla. Ellas no roban, sin embargo de alguna forma sí lo hacen, cuando se apropian simbólicamente de sus cosas, lo que implica que tiene una significación distinta al mero robo; ellas, a través de su ritual sagrado finalmente profanan las pertenencias de La Señora. Ellas desean ocupar un espacio que les está negado, la riqueza, lo bello, lo limpio, lo suave, y la habitación de La Señora, que representa un lugar sagrado, un lugar que no se puede “profanar” con lo bajo, con la inmundicia, con la pobreza, con todo lo feo que ellas, las sirvientas, representan:

Clara [haciendo de la Señora].- (...) ¿Cuándo comprenderás que esta habitación no hay que profanarla? Todo, absolutamente todo lo que viene de la cocina es esputo (Genet, 1998: 145).

Clara.- (...) Evite rozarme. Échese hacia atrás. Huele a fiera. ¿De qué infecta buhardilla donde por la noche vienen a visitarla los criados, trae usted esos olores? ¡La buhardilla! ¡La habitación de las criadas! (...) (148).

Y, de esta forma, ellas realizan en la ceremonia una profanación del lugar sagrado, ocupándolo, vistiendo las ropas de La Señora, insultándola, y maltratándola:

(Solange se pone en cuclillas sobre la alfombra y escupiendo sobre los zapatos les saca brillo.) Ya le dije, Solange que evitara los esputos (146).

Solange.- ¡La odio! La desprecio. Ya no me impresiona. Resucite el recuerdo de su querido para que la proteja. ¡La odio! Odio su pecho lleno de exhalaciones balsámicas. ¡Su pecho... de marfil! ¡Sus muslos... de oro! ¡Sus pies de ámbar! (Escupe en el vestido rojo.) ¡La odio! (150).

Ellas quieren saquear a La Señora, no quitarle sus cosas simplemente, quieren acabar con ella, quieren descargar su odio profundo y luego ocupar su lugar.

La palabra saqueo me lleva a leer tal acto en términos mucho más violentos que una simple sustracción de algo. Usamos esa palabra para referirnos a hechos en que el robo ha incluido una agresión, una ofensa, una violación, un daño mucho más profundo, un daño moral. El saqueo viene con destrucción y profanación. Es un robo con voracidad. Por lo tanto, volviendo al parlamento de *Los negros*, es importante tener en cuenta esta dimensión de lo que conlleva este término con respecto al lenguaje.

Cuando Archibald señala que han saqueado el idioma, no sólo hace referencia al prejuicio de que son ladrones, sino que además se refiere al hecho de que realmente se han apropiado del lenguaje, pero, más aun, harán uso de él en contra del colonizador. Esta apropiación, evidentemente no es sólo de la lengua, sino que de un lugar de enunciación, lo cual podemos ver simbolizado en la siguiente escena: mientras la Corte observa una escena entre Vertu y Village, la Reina se duerme; en un momento Vertu comienza a hablar como en un transe, entonces la Reina despierta y comienza a hablar, diciendo lo mismo que Vertu, como si tuviesen la misma voz:

Vertu (*suavemente, como sonámbula*).- ¡Soy la Reina Occidental con palidez de lirio!
¡Resultado precioso de tantos siglos trabajados para semejante milagro!
¡Inmaculada, suave al ojo y al alma!... (*Toda la Corte la escucha, atenta.*) Ya sea porque tengo buena salud, espléndida y rosada, ya sea porque una languidez me consume, estoy blanca. Si la muerte me inmoviliza, lo hará en el color de la victoria. ¡Oh, palidez noble, colorea mis sienes, mis dedos, mi vientre! (...) (*La Reina despierta al fin, estupefacta, escucha el poema, luego recita al mismo tiempo que Vertu.*) Blanca, la leche me señala, el lirio, la paloma, la cal viva y la clara conciencia, Polonia y su águila y su nieve...Neige... (207)

Siguen recitando las dos al mismo tiempo hasta que la Reina grita:

La Reina (*Súbitamente despierta*).- ¡Basta! ¡Hacedlos callar: han robado mi voz!
¡Socorro! (208).

Vertu ha robado su voz pero, como sabemos, aquí no sólo se roba, se profana. La voz, las palabras, el discurso de la Reina lo ha robado y lo ha hecho suyo Vertu, que no sólo no es blanca sino además es una prostituta, y ha tomado en sus labios todas esas ideas de pureza y delicadeza representadas por lo blanco, pero además ha tomado el lugar de la Reina.

Ellos pueden subvertir y profanar tanto el lenguaje como los discursos propios del colonizador, como en el caso de la Letanía de los Lívidos, citada más arriba, donde se utiliza con sarcasmo, un tipo de oración católica, como las Letanías de la Virgen, para insultar a los blancos. Ellos tomarán las palabras y, si es necesario, les darán nuevos sentidos, resignificándolas, apropiándose de los términos, incluso los que los nominan, con toda sus significancias negativas. Butler se refiere a lo que sucede con la apropiación de términos que han sido usados para nombrar ofensivamente, pero que luego los sujetos nominados los han retomado, dotándolos de nuevos sentidos: “La reevaluación de términos como ‘queer’ sugiere que el habla puede ser ‘devuelto’ al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos.” (Butler, 1997: 35). Los actores negros en la obra constantemente están usando a su antojo el lenguaje, manejándolo con distintos fines, como ya he venido exponiendo. Las palabras se resignifican en la medida en que el contexto de la obra lo permite: “La fuerza y el sentido de un enunciado no están determinados exclusivamente por contextos o ‘posiciones’ previos; un enunciado puede obtener su fuerza precisamente a partir de la ruptura con el contexto en que se ha generado” (Butler, 1997: 236).

Algunos críticos de Genet, como ya se ha mencionado anteriormente, lo instaron a que dejara de escribir, pues el hecho de que un hombre como él usara la lengua francesa, lejos del ámbito meramente privado, los perturbaba. Les molestaba que la usara ya que veían en él una especie de saqueador del lenguaje. Una de las cosas que más irritó a estos críticos es el uso que Genet hizo de la palabra santidad, el que se haya atrevido a usar esa sagrada palabra y profanarla de la manera en que lo hizo, particularmente en el *Diario del ladrón*: “Si la santidad es mi meta, no puedo decir lo que es ésta. Mi punto de partida es la palabra misma que indica el estado más próximo a la perfección moral” (181). En esta novela autobiográfica, donde narra una etapa de su vida en la delincuencia y la

marginalidad, Genet habla de su camino de santidad, donde lo que él llama perfección moral se contrapone absolutamente a los valores de la sociedad, pues dicha moralidad está vinculada a la abyección; su camino a la santidad sigue el camino del mal: “El *Diario* es un viaje al interior de la abyección, entendida en el sentido del ser humano que pierde su humanidad y se ve relegado al estatus de paria con relación a los dominantes” (Eribon, 2004: 69). Hablar de santidad en este contexto resulta ser algo muy provocador para el mundo cristiano, ya que ese camino no está basado precisamente en su redención, en un cambio hacia el camino del bien. Por el contrario, es una inversión de los valores adjudicados a la santidad, una subversión del término.

Muchos se deben haber escandalizado por tal atrevimiento, pero Genet no necesita de la autorización de nadie, porque la lengua francesa es de él, incluidas las palabras que él supuestamente no tendría el derecho de usar (como santidad). Él se ha *tomado* la palabra, aunque muchos en esta sociedad burguesa hayan considerado que a un hombre como él no le debiera estar permitido siquiera hablar. La hegemonía regula los discursos, y los sujetos marginales quedan fuera, silenciados, sujetos como Genet y como sus personajes. Eribon señala un rasgo característico de toda la obra de Genet: “la pulsión que le conduce a escribir está siempre animada por la voluntad de rendir homenaje a los humillados, de rehabilitar lo que está destinado a la ignominia o, por retomar el término que él utiliza constantemente, a ‘la abyección’” (Eribon, 2004: 26). Y en este sentido en la obra de Genet surge una voz silenciada por la sociedad dominante.

De este modo Genet se refiere a las críticas que se le hacían:

A mis detractores les da escalofríos que yo use una palabra, una coma incluso. François Mauriac en una oportunidad escribió un artículo sobre mí en el que pedía que dejara de escribir. Los buenos cristianos y mis detractores en particular son los propietarios de la palabra “santidad” y no me permitirán usarla (Genet, 1964: 50)⁵⁷.

La sociedad hegemónica es “dueña” de ciertos términos y conceptos. Sin embargo Genet los usa y los resignifica. Genet da voz a lo que no ha podido ser expresado, y eleva

⁵⁷ “My detractors shudder at my using any word, even a comma. François Mauriac once wrote an article about me in which he asked that I stop writing. Good Christians, and particularly my detractors, are proprietors of the word “saintliness” and won’t allow me to use it”.

todo lo que siempre ha permanecido bajo el manto de lo sucio y podrido, lo bajo, lo inmundo, lo feo, él lo toma y lo engrandece a través de su escritura y su estética. El mismo Genet lo expresa cuando se refiere a *Los negros*, diciendo que la escribió no para que sirviera concretamente a las luchas de liberación, ya que pensaba que la acción directa les servía más que cualquier obra de teatro: “Traté en estas obras de teatro de dar voz a algo enterrado en la profundidad, algo que los Negros y otras personas marginadas eran incapaces de expresar” (Genet, 1964: 52)⁵⁸.

Tomando en consideración las ideas expuestas en este subcapítulo, a mi juicio es posible identificar aun otra vía de apropiación y subversión, a través de la estructura formal del drama. En *Los negros*, los personajes en escena se han tomado violentamente la palabra; como señalé más arriba, se han tomado la voz, el lugar de enunciación, de manera subversiva. De este modo, se sitúan en una posición de poder respecto al público-personaje, que ha sido forzado a formar parte de la obra, como ya he explicado anteriormente, sin embargo en una posición de clara inferioridad, ya que debe recibir pasivamente todo el peso de la violencia y agresión lingüística en su contra.

Como se ha visto, la situación del espectador en esta obra es compleja. Ésta requiere de un público-personaje simbólico, que actúe como contraparte de la acción dramática, como antagonista implícito de los personajes en escena. Pero ese personaje debe necesariamente ser encarnado por un espectador real. La violencia discursiva la recibe el público-personaje pero, a través de él, es evidente que se ataca al espectador real que se siente aludido. Cuando mencionaba la situación de inferioridad en la que se encuentra el público-personaje, me refería a la estructura misma del drama, en tanto en una obra dramática la finalidad de los enunciados de los personajes es influir en su receptor, es decir, en otro personaje, y condicionar su comportamiento futuro, provocando como reacción un nuevo enunciado o acción del personaje aludido. Así funciona la estructura agónica del drama, con un predominio lingüístico de la función apelativa. Así lo expresa Vaisman:

Lo que hace del discurso directo un discurso dramático es el predominio en él de la función apelativa, predominio fundado en su ser discurso dialógico, y no sólo

⁵⁸ “I tried in these plays to give voice to something deeply buried, something that Negroes and other alienated people were unable to express”.

discurso directo (...) lo que hace dramático al discurso dialógico es que en él se hace patente la finalidad de un locutor de influir sobre el comportamiento futuro del alocutor, lo que se manifestará lingüísticamente al asumir este último, a su vez, el rol del locutor (Vaisman, 1979: 7).

En el caso de *Los negros*, los personajes en escena gozan de una superioridad, pues son ellos quienes tienen la palabra, mientras que el público-personaje, pese a estar inmerso en la obra, no puede entrar en la dinámica recién señalada, está condenado a guardar silencio. Es cierto que el espectador real tiene la libertad de pararse e irse, o de responder agresivamente a los actores (como, recordemos, efectivamente ocurrió durante el montaje de *Los biombos*); sin embargo esa agresión es un acto del público real y va dirigido a los actores, no a los personajes del drama. En cambio, contrariamente, los personajes se dirigen a otro personaje, interno de la obra, que es un público simbólico, pero a través de las agresiones se proyecta hacia el espectador real y logra efectivamente violentarlo.

En *Los negros* se realiza una tremenda subversión al tomar la palabra y aprovechar la posición de poder que les da el estar en un espectáculo teatral. También, al configurar al espectador como un personaje más, pero que sin embargo sigue siendo público, lo condena a una posición inferior, lo silencia y lo obliga a permanecer inmóvil, sin derecho a réplica, en una absoluta desventaja respecto a los otros personajes. En *Los negros* no sólo se roba y se saquea la palabra, sino que además se amordaza simbólicamente al opresor.

VI. La revuelta estética.

En *Los negros*, todo lo que vemos en escena, todo lo que presenciamos, al parecer no corresponde al argumento principal de la obra. Pero cuál es este argumento. Un grupo de actores negros hace un montaje con la finalidad de entretener y desviar la atención de un público de blancos, para que fuera del teatro pueda ocurrir el juicio y luego la ejecución de un traidor negro. Lo que ocurre fuera de escena es la organización del pueblo oprimido y la posible gestación de un levantamiento, de una revolución. Toda la farsa que se presencia en el teatro es para esconder el verdadero drama (el verdadero argumento), pero como se ha señalado anteriormente, éste ocurre literalmente fuera del teatro; es decir, cuando el personaje que representa al Valet dice: “Gracias a nosotros no se adivinó nada del drama que ocurre en otra parte” (241), hace un juego de palabras, que funciona para entender lo que ocurre internamente en la obra, pero que también se puede leer literalmente: esto es teatro y el drama ocurre en otra parte, en la realidad.

Pero también debemos cuestionarnos si toda esta farsa va un poco más allá y todo esto no es más que una excusa, una forma de justificar un ataque directo al espectador en su cara, un ataque al hombre blanco, al burgués, a la sociedad occidental que Genet detestaba. De todo el conjunto de ilusiones, mascaradas y falsedades que hay en la obra, lo más falso de todo es lo que supuestamente ocurre tras bambalinas. Y lo más real es el período de tiempo (lo que dura el montaje) en que un espectador burgués ha sido insultado en su asiento. La acción no sucede sólo en el escenario sino que transita entre éste y el auditorio, en tanto, como se ha planteado, el espectador es un personaje más sin el cual no puede realizarse el espectáculo. En *Los negros*, a diferencia de las obras anteriores de Genet, el público no recibe tanto el impacto de lo que ocurre *en escena*, como un espejo horrible y deforme de la sociedad, sino que el horror se produce en lo que el público experimenta *siendo o sintiéndose parte de la escena*. Es decir, el público debe experimentar la sensación de ser ese otro actor que falta para que la obra se realice. El espectador debe sentir que está realizando un rol dentro del teatro, que ya no es un ser anónimo que presencia un drama de otros. Aquí él es el principal involucrado en el asunto, y quiéralo o no, él es un agente en esta historia, que, engañado en la expectativa de ver una obra inofensiva de teatro, se ha sentado tranquilamente en su butaca a recibir el ataque por parte de un grupo de actores,

ataque que responde justamente a que este espectador representa al antagonista de este drama, y lo que aquí acontece es una especie de venganza, de revancha por parte de sujetos condenados a la humillación, a la ignominia, a la miseria, a la pobreza, a la explotación, que se han tomado la palabra, robado, saqueado y profanado si se quiere, para devolver por unos segundos toda la humillación recibida.

Sin embargo, no se puede concluir que lo que busca Genet es simplemente insultar una y otra vez, ofender y burlarse de su espectador o lector. Reconozcamos que evidentemente sí lo busca, pero esto no es porque sí, no responde a un simple antojo. Genet está en contra de la sociedad que lo excluyó, y llevará su vida y su escritura de una singular y extraña manera, siendo totalmente consecuente con la vida marginal y *abyecta* que decidió llevar, siendo siempre un paria de la sociedad, un vagabundo⁵⁹ como él mismo se llama, que transita dentro de esta sociedad que detesta, pero nunca, nunca se instala en ella, nunca se establece, nunca es parte de esa sociedad. Vagabundea subvirtiendo el orden, y este será su *leitmotiv* tanto en la vida como en el arte.

Ciertamente no se puede decir que *Los negros* es una obra política, en tanto no tiene fines propiamente políticos. Sin embargo, se puede decir que es un drama que conlleva una clara posición política, pues expone lo que implica la ideología colonialista: la inferiorización, humillación y atropello del “otro”, del sujeto colonizado. Genet en la última etapa de su vida se convierte en un activista, sin embargo no adhiere a ninguna doctrina en particular, ya que hay que recordar que básicamente Genet es un hombre que rechaza todo orden construido por la sociedad occidental, está en contra de todo lo que se establezca socialmente, y el sistema político es algo absolutamente institucional y enmarcado en las bases de la sociedad. El activismo de Genet gira en torno a los pueblos oprimidos, a los seres marginados, a todos los sectores desfavorecidos por el sistema político mundial imperante, a todo sujeto despojado, esclavizado y humillado. Apoyó a grupos como las Panteras Negras, a grupos de inmigrantes, a los palestinos, a los opositores a la guerra de Vietnam, etc.

Genet está con todo lo que permanece al margen de la sociedad: “(...) Sólo podía ubicarme entre la gente de color oprimida y entre los oprimidos que se rebelaban contra los

⁵⁹ “Mi situación es la de un vagabundo, no la de un revolucionario” (Genet, 2004: 275). [“My situation is that of a vagabond and not of a revolutionary”]

Blancos. Acaso yo sea un negro de color blanco o rosado, pero un Negro. No conozco a mi familia” (Genet, 2004: 126)⁶⁰.

Genet, tal como plantea Plunka, no busca la revolución, sino que está a favor de la revuelta:

No soy un hombre que adhiera a nada, sino un hombre rebelde. Mi punto de vista es muy egoísta. Me gustaría que el mundo –ahora presta mucha atención al modo en que digo esto– me gustaría que el mundo no cambiase para así poder estar en contra del mundo (Genet, 2004: 132)⁶¹.

Este punto es interesante, ya que es algo que se puede apreciar claramente en la estructura de sus obras de teatro: sujetos dominados que se rebelan contra su dominador, y que en la mayoría de las veces nunca sucede el triunfo total. En sus obras hay una interdependencia entre ambas partes, no se puede dañar a la sociedad si esta no existe. De la misma manera lo expone Genet en *Diario del ladrón*, cuando narra su experiencia en la Alemania nazi, donde su propósito de ir contra de la sociedad “de bien” se vio frustrado:

Habría querido robar. Una extraña fuerza me retenía. Alemania inspiraba terror a Europa entera; se había convertido ante todo, para mí, en el símbolo de la crueldad. Estaba ya fuera de la ley (...) ‘Es un pueblo de ladrones –intuía yo en mí mismo-. Si robo aquí no realizo ninguna acción singular que pueda contribuir a mi mejor realización: obedezco al orden habitual. No lo destruyo. No cometo el mal, no perturbo nada. El escándalo es imposible. Robo en el vacío’ (113).

La necesidad de subversión requiere siempre el tener un *algo* que poder subvertir. Y Genet ha optado por vivir en ese estado, en la marginalidad constante y su lucha está ahí. Es por esto que en una entrevista Genet señala: “Escucha: El día en que los palestinos se

⁶⁰ “(...) I could only place myself among the oppressed people of color and among the oppressed revolting against the Whites. Perhaps I’m a Black whose color is white or pink, but a Black. I don’t know my family”.

⁶¹ “I am not a man of adherence, but a man of revolt. My point of view is very egoistic. I would like for the world –now pay close attention to the way I say this- I would like for the world not to change so that I can be against the world”.

vuelvan una institución, no estaré más a su lado. El día en que los palestinos se conviertan en nación como otras naciones, no estaré más allí” (2004: 244)⁶².

Volviendo a *Los negros*, toda la agresión hacia el espectador burgués es una manera más de subvertir el orden, a través de todas las formas que fui exponiendo en los capítulos anteriores, especialmente en el relacionado con el lenguaje y su saqueo. Genet busca quebrar todo orden, y en esta obra lo hace, yendo mucho más allá que en sus anteriores dramas. No sólo es subversivo a través de lo que expone en escena, sino que aquí quiebra un orden preestablecido convencionalmente, en el plano teatral, involucrando al espectador de manera hostil en el espectáculo. El público representa a la sociedad francesa y occidental, por ende hacia él van dirigidos los dardos. No es posible subvertir el orden sin ese orden, es decir, sería imposible sin el representante de la sociedad, que en *Los negros* no está representado en escena, aunque esté caricaturizado en los miembros de la Corte, pues la acción no va hacia ellos, sino hacia el público. En verdad, la Corte y todo lo que sucede con ella funciona sólo como ataque indirecto al espectador, es más, las figuras de la Corte son una especie de muñecos vudú en manos de los actores, muñecos vudú de la sociedad, muñecos con los que juegan los actores a clavar agujas frente al público, que comienza a temer los efectos de este ritual.

En *Las sirvientas*, al igual que en *El balcón*, la subversión ocurre totalmente dentro de la ficción, es decir está contenida dentro de la acción interna de la obra. Las sirvientas se levantan en contra de La Señora, a través del ritual que realizan, representando ellas mismas a La Señora. La rebelión no ocurre en la realidad, sólo en el plano ritual ellas se rebelan en contra de su patrona y lanzan todo su odio acumulado, todo su resentimiento, y se ponen por sobre ella, la humillan, la golpean y finalmente acaban con ella, en forma *imaginaria*, ya que es Clara quien muere haciendo el rol de La Señora. De la misma forma, Rogelio en *El balcón*, ante el fracaso real de la revolución, intenta llevar a cabo su propia rebelión, tomando el rol del Jefe de Policía en el burdel, adoptando su imagen, y atentando finalmente contra sí mismo. En *Los negros* la contraparte de los actores está en el auditorio y el levantamiento es contra el espectador.

⁶² “Listen: the day the Palestinians become an institution, I will no longer be on their side. The day Palestinians become a nation like other nation, I won’t be there anymore”.

El ataque al público es una forma de subvertir el orden, una manera más de traicionar a la sociedad. Genet no busca la revolución, en tanto esto signifique cambiar un orden por otro. Genet es un hombre de rebelión. Lo suyo es la revuelta. Y toda la violencia que se desata en esta obra va directamente en contra del espectador blanco, burgués y occidental, es otra forma de expresar su profunda rebeldía. Es su revuelta estética.

Conclusión.

La obra de Genet se configura ante nosotros, sus lectores o público, de manera extremadamente compleja y de modo muy significativo en *Los negros*, obra que escogí como objeto de análisis de esta tesis precisamente por las particularidades que ella presenta y que la problematiza aun más. *Los negros* es un drama que apunta hacia muchas partes a la vez, que reúne un sinnúmero de elementos que a su vez abren infinitas aristas y posibilidades desde dónde abordarlo. A lo largo del desarrollo de esta tesis, he tomado diversos aspectos presentes en la obra, tales como la importancia de la teatralidad y el espectáculo, el problema de las apariencias como un eje fundamental en la escritura de Genet y su relación con el problema identitario, el aspecto ritual y ceremonial. También he considerado elementos biográficos, así como el activismo político de Genet, en relación con la problemática de esta obra. Finalmente, todos estos elementos sirvieron para establecer un marco necesario para comprender lo que fue el centro de mi análisis, los diferentes usos del lenguaje que se despliega en esta obra, y las implicancias que este tiene. Un lenguaje que sirve de máscara, de arma y que posibilita un ataque violento en contra del espectador, como una subversión en contra de la sociedad. Evidentemente varios aspectos han quedado fuera o por lo menos no los he desarrollado con detención en esta investigación, en pos de no perdernos en la infinidad de posibilidades que se abren a partir de cada dimensión en particular, aunque todos están estrechamente vinculados.

A lo largo del estudio de esta obra, me fui cuestionando una y otra vez sobre cuál es en definitiva su argumento. Y me atrevo a afirmar que no tiene un argumento sino varios. Esto está dado principalmente porque en ella conviven muchos niveles de acción, unos adentro de otros, y de cada uno de ellos se desprende un conflicto y un argumento; todos ellos por supuesto resuenan con la misma vibración, es decir, todos están imbricados. Me parece conflictivo apuntar a un argumento como el dominante, sin embargo, la revuelta, la venganza y el ataque a la sociedad burguesa, por parte de un grupo de hombres negros (sujetos condenados a la dominación colonial y todo lo que ello implica) me pareció un posible eje principal, desde donde plantear una lectura. De la misma forma que la obra no posee un sólo argumento, no posee sólo un sentido, sino múltiples.

En esta investigación he tomado una de las posibles líneas de la obra, que por supuesto está en conexión con todas las demás. *Los negros* posee una infinidad de puertas para abrir, o que ya están abiertas, invitándonos a entrar desde muchos lugares posibles. Quizás es por esto mismo que en ocasiones la crítica haya podido tener la sensación de que esta obra, luego de la explosión de apariencias, una dentro de otras, no dejaba finalmente nada más que (siguiendo con la metáfora) un montón de puertas abiertas que dan a la nada, que muestran nada más que un profundo vacío. Sin embargo, estas puertas están todas imbricadas en un complejo laberinto que nos invita a descifrarlo. Pero fracasaríamos en el intento de buscar un solo sentido. Esta obra se resiste a ello, como en general lo hace todo el teatro de Genet. Esta resistencia se puede apreciar precisamente en la inestabilidad de los signos, en la estética barroca presente en su obra, en ese mundo de apariencias permanentemente cambiante. La resistencia está fundamentalmente en el reinado de la falsedad absoluta.

De la misma manera en que *Los negros* se resiste a ser fijada desde una sola interpretación, los personajes no tienen una identidad estable, son máscaras, disfraces sobre algo que no conocemos. De esta misma forma la obra va cambiando, transformándose de una apariencia en otra.

En *Los negros* los múltiples sentidos se nos van mostrando de igual forma que sucede con los variados colores que luce el camaleón. Así como éste es capaz de cambiar de color muchas veces, así mismo sucede con la obra, es decir, esta multiplicidad de colores es la multiplicidad de sentido sobre una base en común, sobre una misma piel sometida constantemente a la transformación o, en palabras más cercanas aun para Genet, en constante metamorfosis.

La obra brilla de distinta manera según el enfoque con el que se le vea, o más bien, según la apariencia con que el autor quiere que la veamos. Así se nos abre un abanico de posibilidades. Este drama nos está hablando de muchas cosas a la vez, y a veces eso nos confunde, tratando equívocamente de buscar el sentido único, o tal vez pensando que esta explosión de símbolos no nos lleva a nada. La riqueza es, a mi modo de ver, justamente esta pluralidad de sentidos, expuestos de manera formidable no sólo en su contenido, sino que también en su forma. Nada en *Los negros* es lo que parece a primera vista, todo tiene su doblez, los personajes, la acción, el montaje, el lenguaje e incluso el papel del espectador.

El uso del lenguaje en *Los negros* ha sido mi hilo de Ariadna en el desarrollo de esta tesis. He planteado cómo se despliega el lenguaje de manera plurifuncional y polisémica, mostrando cómo éste funciona como máscara, explotando de muchas formas el carácter falso que también poseen las palabras, su capacidad de llenarse y vaciarse de sentido, metamorfoseándose al igual que todo el resto del teatro de Genet. Otra función fundamental será el convertirse en un arma poderosa en el discurso de los personajes. Esta arma se ocupa a su vez, de muchísimas formas, para engañar a los blancos (como vemos, el ser máscara también es un arma), para insultar, para amenazar, para ofender, para avergonzar, para culpar, para dar una crítica violenta y descarnada, para burlarse, y todo esto se resume en el ataque directo o indirecto que sufre el espectador blanco, a quien está dirigido, un blanco simbólico en tanto éste se constituye, en primer lugar, en el representante de la sociedad occidental, de la sociedad burguesa, que Genet no sólo detesta sino que quiere (a su modo) destruir. De esta manera el público blanco se convierte en el espectador ideal y necesario que ha preconfigurado Genet. En segundo lugar, como he planteado, el espectador se constituye de esta manera en un personaje más de la obra, siendo parte fundamental para el desarrollo del conflicto y por ende de la acción. Sin este espectador la función no se puede realizar, no tendrá ningún sentido, no hay acción posible. Y he aquí la importancia fundamental de la representación de la obra, el montaje mismo, ya que no está completa sin su realización. La acción y el conflicto se extiende de lo propiamente intraescénico, hacia el dominio del público. La obra tiene una finalidad que sólo se puede dar en la práctica, en la puesta en escena y en la confrontación con el espectador. Sin la recepción por parte de un asistente que se constituya como el representante de la civilización occidental, las palabras caen al vacío. No ocurriría la confrontación entre los dos mundos que se quieren representar.

Los negros es un drama tremendamente violento y agresivo, sin embargo, la violencia no ocurre en el nivel interno de la acción, sino que se da a través del lenguaje, en el discurso de los personajes. A su vez, la violencia de este discurso no está en relación con la acción que vemos en escena, ni tampoco en la acción que sabemos está ocurriendo detrás de ella, sino que en la acción directa de atacar al público presente. Lo violento no es lo que se puede ver sobre el escenario, ni lo que ocurre tras la escena, sino lo que se desborda de ella hacia nosotros como público, a través del lenguaje. Es así como el espectador recibirá

toda la violencia contenida y ritualizada en la farsa que presenciamos sobre el escenario. De este modo el ataque al auditorio se constituye en una acción más de la obra, como una forma de rebelión, que no es la que se dice que se está gestando fuera del teatro, ese levantamiento contra el poder colonial. Aquí el levantamiento es no sólo contra el colonizador, sino contra toda la sociedad occidental, responsable del colonialismo y de la opresión, marginalización y subyugación de muchos sujetos.

Es la revuelta estética que se desarrolla tanto a través del montaje teatral como a través de la violencia del lenguaje, como una acción que sale del mundo ficticio hacia la realidad del espectador.

Genet, antes de convertirse en escritor, se rebelaba contra la sociedad a través del crimen, desde lo evidentemente fuera de la ley, y por lo cual debió pasar varios años de su vida en prisión. Ahora su revuelta la realiza desde lo que está dentro de la ley, a través de su escritura narrativa y luego en sus obras teatrales. Genet traiciona a la sociedad desde la legalidad, en el espacio aparentemente inofensivo del teatro. Y aquí la traición es doble: no sólo atenta contra la sociedad establecida, sino que además usa un subterfugio que la misma sociedad le entrega, el actuar a través de su arte, para corroerla desde dentro. Genet convirtió el crimen en un acto estético, y la misma transformación ocurre con su rebelión.

Unas palabras antes de concluir. La subversión necesita de un orden que destruir, sin ese orden no se puede llevar a cabo la revuelta, es por esto, y con esto quiero cerrar mi reflexión, que sería interesante preguntarse si en el contexto de un país, ciudad o pueblo en el que no se cuente con actores negros, ni con las condiciones que perfilaba Genet, tanto para realizar la representación como para su recepción, puede resultar el montaje de esta obra, en el sentido de que se pueda realizar exitosamente la confrontación entre actores y público. Es por esto que me parece interesante realizar un estudio sobre los montajes que se han dado de *Los negros* particularmente en Chile, investigando de qué manera se han llevado a cabo y cómo fue la recepción del público (qué impacto tuvo en él) y la crítica. Me pregunto esto en primer lugar porque lamentablemente aun no contamos con gran cantidad de actores negros, y probablemente sea extremadamente dificultoso conformar una compañía de tales características. Recordemos que Genet escribió esta obra para ser representada por negros y para un público blanco, y en un contexto histórico marcado por

los procesos virulentos de la descolonización. Al ser representada por actores blancos la obra pierde inmediatamente toda su potencialidad y sentido(s). Incluso Genet en una oportunidad negó su autorización para representar *Los negros* en Polonia, debido a que no había actores negros. Me parece que, sin embargo, es una obra que temáticamente nos hace sentido, sobre todo en cuanto a la condición del sujeto latinoamericano en relación con las grandes potencias mundiales, como también en la condición del sujeto indígena. A pesar del problema que presenta su montaje, pienso que se puede realizar en Chile, pero sometiendo la obra a una gran adaptación, que requeriría de mucho talento por parte del adaptador, para que así pueda surgir la confrontación requerida por el autor entre público y espectador. Es por esto que sería interesante hacer este estudio, sobre todo en la relación que se produce con el público, ya que me temo no ha sido la que he expuesto a lo largo de esta tesis (claro está que, en una obra que permite tantas lecturas, no tiene por qué ser obligatoriamente de esa manera, ya que también pueden surgir otros aspectos interesantes), me temo que sólo ha sido una apreciación lejana de una problemática que el espectador entiende, pero que no lo ha golpeado violentamente, ni mucho menos se ha producido lo que he llamado la revuelta estética, en tanto en la acción producida por el lenguaje hacia el auditorio ha corroído a la sociedad, al orden imperante.

Bibliografía.

Obras del autor.

- Genet, Jean. *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral, 1994. [Ed. Original 1949]
- . *Los Negros*. En: *Teatro*. Buenos Aires: Losada, 1966. [Ed. Original 1958]
- . *El balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- . *El Objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona: Thassalia, 1997.
- . "Playboy Interview: Jean Genet." *Playboy* 11, N° 4, abril, 1964, pp. 45-53.
- . *The Declared Enemy. Texts and Interviews*. Edited by Albert Dichy. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Bibliografía crítica sobre el autor y su obra.

- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1971.
- Brustein, Robert. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Troquel, 1970.
- Eribon, Didier. *Una moral de lo minoritario*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Goldmann, Lucien. *El teatro de Jean Genet*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.
- Haver, William. "The Ontological Priority of Violence. On Several Really Smart Things About Violence in Jean Genet's Work." En: <http://them.polylog.org/5/fhw-en.htm>. Revisado por última vez en enero de 2012.
- Hayman, Ronald. *Theatre and Anti-Theatre. New Movements Since Beckett*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Hughes, Edward J. *Writing Marginality in Modern French Literature: From Loti to Genet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Millot, Catherine. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Plunka, Gene A. *The rites of passage of Jean Genet: the art and aesthetics of risk taking*. Cranbury: Associated University Presses, 1992.

Said, Edward W. "On Jean Genet's late works" En: Gainor, J. Ellen. *Imperialism and theatre: essays on world theatre, drama, and performance 1795-1995*. New York: Routledge, 2005.

Sartre, Jean Paul. *San Genet. Comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 1967. [Ed. Original 1952]

Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1966.

Colonialismo y Postcolonialismo.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 1997.

Césaire, Aimé. "Discurso sobre el colonialismo". En *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006a, 13-43. [Ed. Original: 1950]

----- "Cultura y colonización". En *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006b, 45-75. [Ed. Original: 1956]

----- "Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas". En *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006c, 85-91. [Ed. Original: 1987]

Fanon, Frantz. *Piel Negra Máscaras blancas*. Buenos Aires: Schapire Editor S.R.L., 1974. [Ed. Original: 1952]

----- *Los condenados de la tierra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. [Ed. Original: 1961]

Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.

Johnson, Paul. *Tiempos Modernos*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1988.

Miége, Jean-Louis. *Expansión europea y descolonización de 1870 a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1975.

Mignolo, Walter D. *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

Nadel, George H. y Curtis, Perry. *Imperialism and Colonialism*. New York: The Macmillan Company, 1964.

Ndongo-Bidyogo, Donato. “Pensando en Frantz Fanon: máscaras ‘la alienación’”. En: Otabela, Joseph-Désiré y Sosthène Onomo-Abena. *Entre Estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008.

Rojo, Grínor, Alicia Salomone y Claudia Zapata. *Postcolonialidad y nación*. Santiago: LOM, 2003.

Sartre, Jean Paul. “Prefacio” En: Fanon, Frantz. *Los Condenados de la tierra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 2009.

------. *Colonialismo y neocolonialismo*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Vega, María José. *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica, 2003.

Bibliografía general.

Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1994. [Ed. Original 1978]

Aristóteles. *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe por Valentín García Yebra*. Madrid: Gredos, 1972.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1982.

Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.

Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 2004.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2002.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2003.

Diccionario de la Real Academia Española. Versión on line.

García de Diego, Vicente. *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid: SAETA, 1954.

Guerrero Y., Cristián y Cristián Guerrero L. *Breve historia de los Estados Unidos de América*. Santiago: Universitaria, 1998.

Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Rousset, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972.

Sarduy, Severo. *Ensayos Generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Shakespeare, William. *La tempestad*. En: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1947.

Thomson, David. *Historia mundial*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Vaisman, Luis. “La obra dramática: un concepto operacional para análisis e interpretación en el texto.” Revista Chilena de Literatura N° 14, 1979, pp. 5-22.