



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

4
ZEJ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LOS NEGROS DE JEAN GENET: DEL RITUAL A LA FARSA

T E S I N A



QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS FRANCESAS PRESENTA

FALLA DE ORIGEN

LUCILA DEL ROSARIO GARCÍA OLÍN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, siempre.

Por si acaso es posible dar las gracias.

AGRADECIMIENTOS

Como símbolo concreto de la conclusión de una etapa y el comienzo de otra, el presente trabajo es el resultado de un esfuerzo conjunto.

Un testimonio de mi sincera gratitud, en particular a Alejandra de la Lama y a Socorro Lozano por sus atinadas observaciones e ilimitada disposición.

Mi reconocimiento también a los maestros que contribuyeron de igual manera en mi formación universitaria. A Leticia Hultz, Laura López, Angelina Martín del Campo, Marie-Paule Simon, Patricia Toussaint, Federico Álvarez, María Andueza, Yolanda Bache, Esther Cohen, Luisa Josefina Hernández, Ingrid Weikert, María Stooppen y de manera especial a Claudia Ruiz por su discreta generosidad y por su confianza.

A familiares y amigos gracias por su afecto, paciencia y apoyo.

ÍNDICE

Introducción	1
Antecedentes	5
I. <i>Los Negros y el ritual.</i>	12
II. <i>Los Negros y la farsa.</i>	36
Conclusiones	66
Notas	75
Bibliografía	86

INTRODUCCIÓN

En este trabajo abordaremos dos aspectos específicos de *Los Negros* de Jean Genet: el ritual y la farsa. Ambos se encuentran íntimamente relacionados en la pieza formando una entidad que podemos llamar farsa dramática.

El objetivo de este análisis es conocer el funcionamiento de esta obra a través de la identificación de sus elementos rituales y fársicos. Así, procuraremos desmembrar la obra con la intención de comprender algunos de sus múltiples significados. Nuestras categorías de análisis son pues el ritual y la farsa. En cuanto al primero, nos guiaremos sobre todo por los conceptos del historiador de las religiones Mircea Eliade, sin olvidar las opiniones de Jean Cazeneuve, J. Maisonneuve y algunos otros estudiosos de la materia que han contribuido a la elaboración de las definiciones de ritual y ceremonia en las que fundamentaremos parte de nuestra investigación. En lo que respecta a la farsa seguiremos los criterios de destacados críticos de teatro y dramaturgos tales como Claudia Alatorre, Eric Bentley, Luisa Josefina Hernández y Virgilio Ariel Rivera.

Ofreceremos en seguida a manera de antecedentes una biografía del autor y un panorama del contexto sociopolítico en el que *Los Negros* fue escrita ya que, a nuestro juicio, esta información puede redundar en una lectura mucho más rica al relacionar la obra con su creador y la realidad circundante.

El ritual es un término en extremo frecuente en las obras teatrales de Jean Genet; no es raro encontrar críticos que incluso definan su teatro como un ritual, como una ceremonia religiosa. En efecto, estos vocablos se encuentran tan presentes en particular en *Los Negros* que nos sentiríamos tentados a definir la obra como un gran ritual, uno en extremo singular.

Cabe señalar que utilizaremos de manera indiferenciada los términos ritual y ceremonia ya que en *Los Negros* son empleados indistintamente por los

personajes. De hecho, la ceremonia comprende al ritual pues son las formas que adoptan los ritos.¹

En la obra, personajes negros llevan a cabo un ritual. En una especie de misa negra, se ofrece en sacrificio simbólico a un personaje negro disfrazado de una mujer blanca, a la manera en que en la misa católica se ofrece al cordero de Dios. Siempre de acuerdo con las acciones y con los diálogos establecidos de antemano por la norma ceremonial, los Negros llevan a cabo estos ritos que al parecer se repiten noche tras noche.

En efecto, se podría decir que *Los Negros* es un ritual si entendemos como tal un conjunto de acciones repetitivas realizadas con un objetivo determinado. Este objetivo según varios autores es extra-empírico, es decir, no pertenece al mundo real, concreto, sino que forma parte de otra realidad, se encuentra en otro nivel de existencia, en ese que algunos llaman sobrenatural, otros metafísico algunos más, divino. Si un ritual o una ceremonia religiosa son en cierto modo una fórmula de acciones, pasos preestablecidos por la tradición como medio para comunicarse con lo divino u obtener un resultado de carácter sagrado, queda la incertidumbre de saber hasta qué punto *Los Negros* responde a las características propias del ritual y en qué medida se aleja de éstas, de ahí que pensemos en la farsa.

El propósito del primer capítulo de nuestro trabajo es justamente el análisis de la obra como ritual. En esta sección, después de definir lo que entenderemos como ritual y ceremonia, estudiaremos los elementos que de acuerdo dichas definiciones podamos llamar rituales. En diversas ocasiones, los elementos rituales presentes en la obra se prestarán para establecer identificaciones con algunos ritos católicos y del África Negra tradicional, en particular con un ritual perteneciente a esta última tradición denominado ritual de tránsito o de transición. De este modo el objetivo del autor de

elaborar una obra dramática con características rituales se hará evidente.

El segundo capítulo que se enlaza directamente con el primero abordará la obra considerando ahora su género teatral: la farsa. En esta sección se analizarán los elementos estructurales del drama: el carácter de los personajes y su circunstancia, es decir, el tiempo y el espacio en los que desarrollan sus acciones y el lenguaje a través del cual se expresan.

Esto nos permitirá evidenciar la estructura de los componentes fársicos de la obra: su material no realista, su tono grotesco o patético, su pintura - o caricatura- despiadada, cruelmente cómica de una situación que muestra, sin lugar a dudas, el verdadero rostro de seres que ensimismados en el autoengaño eternizan una circunstancia que ya huele a podrido.

En la presente investigación nos proponemos, una vez realizados los análisis de las categorías antes mencionadas, descubrir cómo diversas estructuras y elementos rituales al hacerse ciertamente presentes e integrarse en la obra, se transforman y adquieren otra función que en un ritual común, pues al insertarse en la pieza toman la forma de una farsa.

Una obra de la complejidad artística de *Los Negros* no puede agotar sus interpretaciones, ni es ésta desde luego nuestra intención. No obstante, pensamos que el presente trabajo significa una contribución a la literatura crítica que sobre la obra genetiana se sigue escribiendo.

Al estudiar la manera en que estructuras y elementos rituales se hacen presentes en la pieza convertidos en la farsa que es *Los Negros*, esperamos aportar información y reflexiones útiles para investigaciones posteriores o más amplias.

Los Negros, ritual sacrilego y farsa exquisita, constituye finalmente un universo nuevo creado por un artista. Una nueva realidad ha sido inventada por un hombre que busca a través de ella maravillarse y de ser posible hacer

germinar una semilla de inquietud, de duda, o al menos de desconcierto en un receptor subyugado por una fascinación terrible: las imágenes de los verdaderos rostros del opresor y del oprimido.

Ya no más el teatro como una diversión fácil, no más como un recurso para llenar el tiempo libre: el teatro como una ceremonia trascendente, mágica, vital en donde "la fe religiosa se substituya por la eficacia de la belleza", como se propone el mismo Genet. Intentaremos pues mostrar de qué manera este ideal se cumple en *Los Negros* cabalmente.

ANTECEDENTES

Nos parece conveniente incluir una breve presentación de Jean Genet, a fin de brindar al lector una visión global de su vida y producción artística, lo cual contribuye a situar la obra objeto de nuestro estudio.

Jean Genet nace en Paris, Francia, el 19 de diciembre de 1910. Huérfano, fue confiado sucesivamente a la asistencia pública y a campesinos de la región de Morvan. A la edad de 10 años, injustamente acusado de robo, es enviado a una correccional para menores. Fue el comienzo de una larga carrera "delincuente" que, después de años de vagabundaje en Francia, España y otros países, lo lleva a prisión en 1942, específicamente a Fresnes, donde escribe su primer poema: *Le Condamné à mort (El Condenado a muerte)*. En 1948, Genet escapa a la condena del exilio gracias a la intercesión de varios escritores famosos de la talla de Jean-Paul Sartre y Jacques Cocteau. En este momento su carrera literaria ya conoce el esplendor del reconocimiento: el director de teatro Louis Jouvet lleva a escena *Les Bonnes (Las Criadas)*, en 1947.

Autor discreto -a pesar de su creciente celebridad- Genet se compromete en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial con algunas causas políticas: a la defensa de los "Black Panthers" y, junto con Michel Foucault, a la defensa de los prisioneros y trabajadores emigrados.

Con Genet, todo un universo réprobo -reprimido y condenado-, el de los ladrones, los homosexuales, los traidores, los asesinos, las prostitutas, en fin, el de los marginados penetra en el espacio literario. El autor no describe ese mundo desde la comodidad del exterior, desde lo ajeno, como podría hacerlo un periodista; él mismo forma parte de ese mundo turbio: él es (a ha sido) ladrón, homosexual, traidor y marginado. Describe ese universo concreta y crudamente con la finalidad de dar a ese "bajo mundo" el mayor

realce posible. Es como poeta como Genet aborda ese mundo cuyas más secretas leyes son el deseo, la violencia, la transgresión y la muerte.

Su obra teatral retoma, con la solemnidad, la violencia y la inmediatez propias del teatro, la misma finalidad y las mismas leyes propias de su poesía. Para Genet, el teatro es ante todo un rito, un ceremonial riguroso en el que en ocasiones se exalta y en otras se exorcizan los fantasmas del deseo, del crimen, del amor y sobre todo de la muerte: "si nous opposons la vie à la scène, c'est que nous présentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles"²

Con el paso de los años, su obra dramática adquiere también, en filigrana un sentido político: la pintura expresionista de los marginados, de las víctimas y por una lógica implacable, de sus verdugos y sus malsanas relaciones de codependencia.

Jean Genet es sobre todo conocido por sus obras de teatro: *Les Bonnes* (*Las Criadas*, 1947), *Haute Surveillance*, (*Extrema Vigilancia*, 1949), *Le Balcon*, (*El Balcón*, 1956), *Les Nègres*, (*Los Negros*, 1958), *Les Paravents*, (*Los Escudos*, 1961).

Su obra novelesca no es menos importante: *Pompes Funèbres*, (*Pompas Fúnebres*, 1944), *Querelle de Brest*, 1944), *Notre-Dame des Fleurs*, (*Nuestra Señora de las Flores*, 1949), *Miracle de la rose*, (*Milagro de la rosa*, 1947) a los que hay que añadir *Le Journal d'un voleur*, (*Diario de un ladrón*, 1949), obra autobiográfica, y los poemarios que marcaron su entrada a la literatura: *Le Condamné à mort*, (*El Condenado a muerte*, 1942), *Chants secrets*, (*Cantos secretos*, 1945) y *Poèmes*, (*Poemas*, 1948)³ Por mencionar sólo algunas de sus obras representativas. Se advierte de este modo cómo la producción artística de este escritor se encuentra relacionada y profundamente marcada por sus experiencias vivenciales.

LOS NEGROS Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

Los Negros es una obra evidentemente influida por el discurso social de la época en la que fue escrita. Su fecha de publicación -1958- no es un dato intrascendente, tampoco lo es su título. Sabemos que se nos va a hablar de una raza que a lo largo de la Historia ha sido marginada por la civilización occidental, sometida a la esclavitud y al coloniaje. Los años sesentas subsisten en la memoria histórica de la humanidad como un período de importantes cambios sociales. En lo que respecta al África Negra, estos años fueron para una gran parte de las colonias francesas y para retomar las palabras de Robert Ageron, "la hora de las independencias".

A pesar de la discutible confianza que una encuesta puede ofrecer, en ocasiones, estos instrumentos para medir la opinión pública pueden servir al menos para dar una idea aproximada de, en este caso, cómo y cuáles eran los sentimientos de los franceses con respecto a las colonias del "Imperio".

A través de algunas encuestas efectuadas a lo largo de esta década por organismos diversos según Robert Ageron, se advierte que por lo menos una parte del pueblo francés se declara más o menos a favor del hecho de conservar sus colonias: "en février 1950 on interrogea un millier d'élèves des classes terminales du secondaire: 84% croyaient que la France avait un intérêt à maintenir l'Union Française avec les territoires d'outre-mer. [...] ils pensaient que la France pouvait être fière de son oeuvre colonial."⁴

Esto por lo que toca a los "territorios de ultramar", seis años más tarde, la opinión de la gente con respecto a las colonias africanas no era muy diferente: "en avril 1956, 45% des gens interrogés croyaient que dans dix ans, Madagascar et l'Algérie seraient associés à la France et ils étaient 13% à le croire pour l'Afrique Noire."⁵

Así, en los siguientes años del mismo decenio, había personas que consideraban que Francia "avait fait du 'très bon' ou de l'assez bon travail" dans ses colonies"⁶ Finalmente, en 1962, se percibe más bien una cierta indiferencia de los franceses con respecto a las colonias que pertenecían aún al hexágono.

Francia, el país en donde se erigió la primera universidad europea, se ha distinguido por el nivel y la vitalidad de sus intelectuales. La mayor parte de la intelligentsia de la época, o al menos las luminarias del medio cultural anunciaban abiertamente su repudio al imperialismo "estado supremo del capitalismo". Esto en cuanto a los intelectuales de "izquierda":

Les compagnons de route du Parti Communiste Français, les intellectuels du Rassemblement Démocratique Révolutionnaire, tinrent tous un même discours colonial, fondé sur des présupposés léninistes et des considérants moraux. Parmi eux, des militants comme Claude Bourdet, Jean Rous, Daniel Guérin, acquièrent dans les milieux parisiens et chez les colonisés, une audience inattendue. Mais le 'pape de l'anticolonialisme' fut à coup sûr Jean-Paul Sartre, plus connu d'abord comme 'pape de l'existentialisme'.⁷

Es de sobra conocido el convencimiento de un número importante de los intelectuales de aquellos años en cuanto al compromiso que debe adquirir el escritor para contribuir a la evolución de su sociedad: la responsabilidad ineludible de estar a la altura de su momento histórico. Sin embargo, en aquellos momentos, incluso los intelectuales de filiación cristiana y los de derecha, colaboraron a su manera -por medio de debates en foros y escritos-, a impulsar el proceso de liberación de los países colonizados que avanzaba en forma impetuosa. Nombres como los de Francois Mauriac y Raymond Aaron no deben ser olvidados. Por su parte, intelectuales antillanos como Aimé Césaire y Frantz Fanon luchaban por su cuenta enarbolando el estandarte de la negritud, de la afirmación y defensa de la cultura negra.

Por otro lado, otras instituciones desempeñaron papeles importantes en

lo que conformó el proceso de colonización del África Negra. Consideramos conveniente decir algunas palabras con respecto a las posiciones que la iglesia Católica fue tomando en el transcurso de estos acontecimientos. Esta contribuyó al colonialismo con la misma intensidad que el gobierno francés en el sentido de haber querido imponer una ideología extranjera a pueblos ajenos. Tanto la Iglesia como el gobierno negaron a estos hombres una cultura propia, es decir, un modo de vida, un conjunto de conocimientos y una visión del mundo propia. Ambos hablaron de este abuso llamado colonización como de un esfuerzo de civilizarlos: "coloniser c'est éduquer, mais éduquer c'est émanciper"⁸, así se expresaba un ministro católico en 1930.

No obstante la política de la Iglesia fue cambiando por las circunstancias. Frente a la fuerza que los movimientos independentistas africanos cobraban día con día, la Iglesia busco diferenciar al colonialismo de la evangelización. Reemplazó primero a religiosos franceses por religiosos nativos y llegó incluso a apoyar de palabra a los movimientos de liberación. El Papa Pio XII se pronunció a favor del proceso de evolución hacia la autonomía política de los pueblos coloniales.⁹ La descolonización política y la descolonización religiosa se generaban a un tiempo.

Poco a poco, las piezas del tablero de la independencia de los países del África Negra se colocaban a favor de la libertad. El gobierno francés se daba cuenta de que las colonias habían dejado de ser un buen negocio y Raymond Cartier, redactor en jefe del Paris Match en 1955, divulgaba ideas que muy pronto serían compartidas por un buen número de funcionarios franceses. El Carterianismo consistía en la creencia de que Francia podría salir de una buena parte de sus problemas económicos para comenzar así un nuevo período de prosperidad, siguiendo el ejemplo de Holanda, la cual se había deshecho ya de sus colonias.

lo que conformó el proceso de colonización del África Negra. Consideramos conveniente decir algunas palabras con respecto a las posiciones que la iglesia Católica fue tomando en el transcurso de estos acontecimientos. Esta contribuyó al colonialismo con la misma intensidad que el gobierno francés en el sentido de haber querido imponer una ideología extranjera a pueblos ajenos. Tanto la Iglesia como el gobierno negaron a estos hombres una cultura propia, es decir, un modo de vida, un conjunto de conocimientos y una visión del mundo propia. Ambos hablaron de este abuso llamado colonización como de un esfuerzo de civilizarlos: "coloniser c'est éduquer, mais éduquer c'est émanciper"⁸, así se expresaba un ministro católico en 1930.

No obstante la política de la Iglesia fue cambiando por las circunstancias. Frente a la fuerza que los movimientos independentistas africanos cobraban día con día, la Iglesia busco diferenciar al colonialismo de la evangelización. Reemplazó primero a religiosos franceses por religiosos nativos y llegó incluso a apoyar de palabra a los movimientos de liberación. El Papa Pio XII se pronunció a favor del proceso de evolución hacia la autonomía política de los pueblos coloniales.⁹ La descolonización política y la descolonización religiosa se generaban a un tiempo.

Poco a poco, las piezas del tablero de la independencia de los países del África Negra se colocaban a favor de la libertad. El gobierno francés se daba cuenta de que las colonias habían dejado de ser un buen negocio y Raymond Cartier, redactor en jefe del Paris Match en 1955, divulgaba ideas que muy pronto serían compartidas por un buen número de funcionarios franceses. El Carterianismo consistía en la creencia de que Francia podría salir de una buena parte de sus problemas económicos para comenzar así un nuevo período de prosperidad, siguiendo el ejemplo de Holanda, la cual se había deshecho ya de sus colonias.

El periodo colonial de la historia africana ha sido relativamente breve: "abierto alrededor de 1885 y cerrado alrededor de 1960 duró por tanto, tres cuartos de siglo, es decir más o menos la vida de un hombre."¹⁰ Resulta comprensible que una cultura milenaria como la africana, no pudiera soportar en su seno más que por un corto periodo de tiempo el establecimiento forzoso de una cultura totalmente ajena a la suya.

El pensamiento del general De Gaulle debió evolucionar hasta llegar a los tratados que en 1960 acordarían la independencia a los "quatorze États africains et malgache qui l'avaient demandé" ¹¹.

Además, diversas luchas de la comunidad negra en el mundo dieron impulso a los movimientos independentistas africanos. La labor de Marcus Garvey, precursor del panafricanismo sobre todo en Estados Unidos de América, y la afirmación de la negritud en Francia son sólo algunos ejemplos de estas luchas. Todo esto contribuyó a que, no sin dificultades posteriores, las palabras visionarias de Modibu Keita, miembro del gobierno francés, se volvieran realidad: " l'Afrique, inévitablement, s'engagera sur la seule voie libre compatible avec sa dignité: la voie de l'indépendence."¹².

De esta manera hemos dado cuenta del contexto histórico en medio del cual surge *Los Negros*, mismo que nos ayudará a comprender cuáles eran las relaciones que esta obra establecía en el momento de su gestación, con la realidad circundante cuál era la inmediata lectura que se podía hacer de la obra en aquella época y cuáles son algunas de las lecturas que podemos hacer en el presente, siempre con la convicción de que *Los Negros* conserva una indiscutible vigencia dada la riqueza de signos que ofrece y que genera un sinnúmero de interpretaciones.

Por otra parte, al ofrecer algunos datos biográficos de Jean Genet, busquemos hacer patente el sentimiento de solidaridad que este dramaturgo

profesaba por los grupos socialmente marginados. Como hemos visto, él mismo pertenecía a esos sectores que se ven relegados por su diferencia.

Jean Genet, el pequeño delincuente, el homosexual cínico, el poeta genial, se hermana con los miembros de estos grupos que, como él, sufren las injusticias de las reglas blancas occidentales. Sus personajes provienen siempre de este mundo oscuro. Veremos de qué modo Genet los ilumina al ponerlos de pie en el escenario, y darles una voz que nos recuerda que todos tenemos parte en la construcción de la miseria humana.

I. LOS NEGROS Y EL RITUAL.

Si se nos preguntara cuáles son las primeras palabras que nos vienen a la mente al pensar en una obra como *Los Negros*, tal vez la primera sería fascinación; la segunda, polémica.

Nos detendremos ahora en la primera. En efecto, *Los Negros*, aún si no se ha visto representada, lo cual es nuestro caso, es una obra que de principio a fin envuelve al lector y podemos imaginar más aún el espectador en una atmósfera que se antoja fantástica, deslumbrante, mágica. Ya aquí se empieza a anunciar la razón de un efecto semejante; se empieza a develar el misterio. Las incógnitas que procede despejar son: ¿de qué recursos se ha valido el autor para producir tales efectos?, ¿cuál es la fuente de la que emana la fascinación que esta obra suscita en quien entra en contacto con ella?

A lo largo de la obra son numerosas las ocasiones en las que los propios personajes denominan su representación como un rito: Archibald, "...Votre geste d'enfant gâtée n'appartenait pas au rite..."¹³, y más adelante, Ville de Saint-Nazaire: "vous avez bien fait d'accomplir le rite, comme chaque soir."¹⁴.

Son también frecuentes las veces en que los personajes hacen alusión a la ceremonia a la ceremonia o al ceremonial para designar las acciones que realizan: Archibald, "vous n'avez pas le droit de rien changer au cérémonial..."¹⁵, y un poco después: Village, "cette cérémonie me fait mal."¹⁶

Después de afirmaciones como éstas cabe preguntarse ¿estamos realmente ante un ritual, ante una ceremonia sagrada?, ¿es posible lograr esto en el teatro en medio de una sociedad cada vez más secularizada? Intentaremos responder estas interrogantes a lo largo de este capítulo, al estudiar la manera en que el ritual se hace presente en *Los Negros*.

Cabe mencionar que los rituales primitivos pueden considerarse la primera forma del drama tal y como lo conocemos hoy en día. Entre los griegos, el teatro procedía del culto a Dionisios. Este tiene pues su origen en un ritual en el que es posible encontrar elementos que Patrice Davis llama preteatrales: "vestuarios de celebrantes y de víctimas humanas o animales; elección de objetos simbólicos [...] simbolización de un espacio sagrado y de un tiempo cósmico y mítico diferentes al de los fieles."¹⁷

La división de los papeles entre los participantes, el establecimiento de un relato mítico, la elección de un lugar específico para estos encuentros darán lugar a la representación teatral.

Aún ahora existen comunidades cuyas celebraciones rituales siguen pautas semejantes: "en ciertas regiones de África, Australia y América del sur, teatralizan el mito, encarnado y narrado por los celebrantes según un desarrollo inmutable."¹⁸

A decir verdad, todo trabajo colectivo de puesta en escena es de cierto modo, la ejecución de un ritual. Los actores repiten representación tras representación palabras, gestos y comportamientos preestablecidos por un argumento, sólo que en este caso el argumento no tiene un carácter sagrado.

Sin embargo, el teatro conserva gran nostalgia por sus orígenes cálticos.¹⁹ Algunos dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX, como Antonin Artaud y Jerzy Grotowsky, se han esforzado por recuperar la naturaleza ritual que el teatro tuvo en sus inicios.

Genet retoma a su vez elementos de celebraciones religiosas para incorporarlos a su dramaturgia. En *Los Negros* dichos elementos se tornan más que nunca evidentes.

Hemos considerado pertinente el análisis del ritual o de los elementos rituales de la obra no sólo por la frecuencia con que la que se hacen

presentes en la obra sino porque, en nuestra opinión, estos son algunos de los recursos fundamentales que contribuyen a producir un ambiente singular: la sensación de introducirnos en un mundo ajeno y parte del nuestro, un mundo cuyas costumbres desconocemos y que sin embargo como parte de la civilización occidental hemos sojuzgado. Según el partido que tomemos, siempre sentiremos formar parte realmente de una ceremonia a través de la cual experimentaremos la agri dulce sensación de un dudoso triunfo, o la atemorizante certeza de asistir al simulacro de nuestro propio funeral.

Con la finalidad de establecer de principio lo que entenderemos por ritual a lo largo de nuestro análisis, consideramos indispensable el proporcionar una definición que sirva de punto de referencia tanto para el lector como para nosotros mismos. Para ello, es necesario definir primero al rito.

Recordaremos primero sus raíces etimológicas. La palabra latina ritus designa un culto, una ceremonia religiosa, pero también en términos generales un uso, una costumbre.²⁰ Por supuesto, el rito es más que una simple costumbre, y se distingue de ésta por el carácter particular de su pretendida eficacia y por el importante papel que la repetición juega en él. Se podría decir que los ritos constituyen un sistema codificado específico de gestos o acciones que permiten establecer una relación con un poder oculto, con un ser divino o con algún sustituto sobrenatural. He aquí lo que los distingue de una simple costumbre: la referencia a algo sagrado. Como Jean Cazeneuve lo aclara un rito es "un acto que se repite y cuya eficacia es, al menos en parte, de orden extra-empírico."²¹

Ahora bien, si consideramos el término ritual como un adjetivo, éste significa la conformidad a las prescripciones del rito; tomado como nombre común, ritual designaría un sistema en el cual los ritos son los componentes.

En la *Encyclopedia of religions* se entiende por ritual "aquellas acciones corporales simbólicas, conscientes y voluntarias, repetitivas y estilizadas que se centran en estructuras cósmicas y presencias sagradas. (Expresiones verbales tales como canto, canción y oración se incluyen desde luego en la categoría de las acciones corporales."22

Hasta aquí hemos podido distinguir características propias del ritual en las que las definiciones coinciden de manera global, sin embargo, la función varía según el tipo de ritual de que se trate. Si la intención de un sacrificio, por ejemplo, es expulsar algún mal, este ritual de carácter mágico religioso puede tener una función terapéutica, a la manera de la catarsis en la tragedia griega. Un rito es, entre otras cosas, una operación simbólica, en la que el enemigo real, por ejemplo, es substituido por un animal o algún otro instrumento ritual.

La teatralidad inherente a este tipo de ritual es obvia. Las conductas rituales "permiten canalizar fuertes emociones (como el odio, el miedo, la tristeza, la esperanza), en el caso de numerosos ritos arcaicos de orden conjuratorio y propiciatorio."23

Una función del ritual que no se puede dejar de señalar es la de reforzar los lazos de unión entre la comunidad. Todo grupo que comparte un sentimiento de identidad colectiva, experimenta la necesidad de mantener y reafirmar las creencias fundadoras y fundamentales de su colectividad.

Así pues, si admitimos que "los ritos fueron revelados por los dioses o por sus 'antepasados' y que cada vez que se repite el rito o un acto significativo [...] se imita el gesto arquetípico del dios o del antepasado, el gesto que tuvo lugar en el origen de los tiempos, es decir en un tiempo mítico"24, la función mediadora del ritual entre los hombres y lo divino: entre estos y ciertas formas y valores ocultos o ideales, nos parecerá una

evidencia.

Resulta interesante la concepción del hombre religioso del tiempo mítico, ya que un ritual no recuerda las acciones de los dioses o seres divinos, las hace presentes.

Consideramos así mismo indispensable conocer la concepción de ritual, del propio Jean Genet: "la répétition scandée des mêmes expression, à certains moments; c'est ça le rituel. [...] c'est encore autre chose. C'est la reconnaissance d'une transcendance et c'est la reconnaissance répétitive de cette transcendance, jour après jour, semaine après semaine, mois après mois..."²⁵

Creemos necesario elaborar una definición de ceremonia debido a la frecuencia con que este término y su adjetivo (ceremonial) aparecen en *Los Negros* para calificar la obra misma. Encontramos la mayoría de las veces definiciones que harían pensar de forma inmediata en la de ritual; ciertamente, pocos son los autores que encuentran diferencias esenciales entre ambos. Según una definición del diccionario, una ceremonia es:

1.- Toda forma de solemnidad acordada a un acontecimiento, a un acto importante de la vida social. 2.- Forma exterior, solemnidad con la que se celebra el culto religioso. 3.- Por analogía, testimonio, generalmente excesivo de civilidad, educación, cortesía que los particulares se brindan entre ellos en la vida privada. Afectación.²⁶

Nos parece importante considerar las tres acepciones ya que de cierto modo, las tres pueden aplicarse a la obra que analizaremos más adelante. Se podría, no obstante, reservar el término de ceremonia simplemente a las formas o aspectos de prácticas colectivas fuertemente organizadas, incluso teatralizadas; toda ceremonia puede referirse a un rito fundador y todo rito puede comportar una puesta en escena más o menos ceremonial, (el matrimonio o

los funerales, por ejemplo).

Hay quienes "distinguen ceremonia de rito al atribuir un carácter secular a la primera y sagrado el segundo; hay quien opina que es un tipo de ritual, y de hecho varias de las características del ritual dan la pauta para ver la ceremonia como un modo de ritual"²⁷

El carácter público de la ceremonia indica que su contexto más frecuente es sociocultural. A través de lo que se podría denominar dramatización, la ceremonia presenta ideologías y valores de las instituciones sociales y las preserva. Es el modelo de y para la vida social. Su función en otras palabras es la de legitimar y conservar las instituciones sociales, como lo escribe Ronald Grimes: "la ceremonia consiste en negociaciones de poder en forma ritual... los gestos ceremoniales son legitimados por la autoridad, el prestigio, el reconocimiento y el control."²⁸

De acuerdo con las definiciones anteriores, encontramos que tanto el ritual como la ceremonia son términos que en lugar de oponerse se complementan. Así, aunque ambos constituyen acciones repetitivas establecidas por una norma determinada y ambos pueden poseer un carácter sagrado, podemos decir que la ceremonia implica al ritual, es decir, lo contiene. La ceremonia es la o las formas en las que el ritual se presenta.

Para efectos de nuestro análisis emplearemos los términos de ritual y ceremonia de manera indiferenciada, puesto que los personajes de *Los Negros* utilizan dichos vocablos de este modo.

Así pues, veremos cómo *Los Negros* responde a la gran parte de las características comprendidas en ambas definiciones.

Para una mejor comprensión de la pieza, juzgamos oportuno presentar un resumen de la trama, a la cual añadiremos un esquema de su estructura.

La obra se desarrolla mediante un juego de apariencias

extraordinariamente complejo, un juego sin fin puesto que se trata de un ritual, es decir, un conjunto de acciones que se repiten consuetudinariamente, como un hábito. Este ritual consiste en efectuar el simulacro del asesinato de una mujer blanca. Los celebrantes son dos grupos antagónicos: unos, los Negros; otros, los Blancos quienes en realidad son personajes arquetípicos, pues cada uno de ellos simboliza una institución pilar de la civilización occidental: la Reina, su Valet, el Misionero, el Gobernador, el Juez.

Todos los personajes se colocan en torno a un catafalco cubierto de flores blancas, en el que se encuentra supuestamente el cuerpo de la mujer blanca asesinada por los Negros. De este modo se ha conformado un tribunal. En éste, los Negros hacen de acusados y culpables, los Blancos, de los jueces que los condenarán. Los Blancos saben también que están ahí para presenciar su propia muerte, aún si es simulada; el Gobernador: "nous savons que nous sommes venus assister à nos propres funérailles." 29 La ceremonia no termina con la dramatización del

asesinato de la mujer blanca; una vez concluido, la Reina Blanca se enfrenta con Félicité quien hace el papel de su antagonista, la Reina Negra. Después de un verdadero intercambio de insultos, el enfrentamiento se interrumpe para dar paso a Ville de Saint-Nazaire, quien anuncia que un traidor ha sido juzgado y condenado: "il a payé. Il faudra nous habituer à cette responsabilité: exécuter nous mêmes à nos propres traîtres." 30 También informa que otro hombre -tal vez un caudillo- ha sido aclamado y viene en camino: "il va là-bas organiser et continuer la lutte" 31 antes, los personajes que formaban la Corte Blanca, la Reina, el Juez, el Valet, el Gobernador, el Misionero se han quitado las máscaras: también son negros. Nos damos cuenta claramente de que hemos estado ante la representación de una representación, ante el teatro dentro del teatro. Los Negros han organizado este juego para desviar la

atención del espectador blanco, para que no se percate de que la lucha verdadera ha comenzado en otra parte: Archibald, solemne: Puisque nous ne pouvons permettre aux Blancs d'assister à une délibération ni leur montrer un drame qui ne leur concerne pas, et que, pour le dissimuler nous avons dû échafauder le seul qui les concerne, nous devons achever ce spectacle et nous débarrasser de nos juges...32

Acto seguido los personajes que hacían el papel de la Corte Blanca retoman sus máscaras y son asesinados simbólicamente: ni los retardos ni las balas son verdaderos.

La obra termina con una historia de amor que se ha venido desarrollando a lo largo de la pieza: la de Vertu y Village. Este último hace intentos por querer a Vertu, por hacerle creer en su sinceridad; pero para que esto sea factible, Village debe saber inventar sus propios gestos de amor. El final del drama es incierto ya que no es claro si Vertu y Village lograrán amarse.

A nuestro modo de ver, la condena del traidor negro y la rebelión que encabeza un hombre, así como la historia de amor de Vertu y Village son acontecimientos que no forman parte de la ceremonia sino que conforman propiamente la intriga de la obra. Esto porque en las réplicas y la información que recibimos a través de estas historias no existe premeditación, no hay conocimiento apriorístico por parte de los personajes, luego, no han memorizado todos los diálogos y acciones como marca la costumbre de los ritos. Por lo anterior retomaremos estas dos historias, es decir, la intriga de la obra, cuando la analicemos como farsa.

Con el fin de presentar en su conjunto y lo más claramente posible la estructura de la obra, hemos elaborado un esquema considerando sobre todo las acciones de los personajes.

De este modo, cada vez que termina una acción damos por terminada una

secuencia y abrimos otra. Algunas llevan el nombre de ritual o ceremonia. Las denominamos así ya que forman parte de las acciones que los propios personajes designan de esta manera, en vista de estar supuestamente previstas por la fórmula del ritual que los personajes realizan.

La segunda secuencia lleva el título de ritual de tránsito debido a que su estructura, como veremos más adelante, se asemeja enormemente a este tipo de ritual africano.

Las secuencias intituladas *intriga* no forman parte del ritual, es decir, no responden a nada preestablecido sino a la espontaneidad —siempre supuesta— de los personajes.

ESQUEMA³³

<p>RITUAL O CEREMONIA Situación inicial, primera secuencia, p.23-61 Tribunal. Jueces negros con mascarar de blancos, culpables negros. Todos en torno al catafalco de la mujer blanca asesinada.</p>	<p>INTRIGA p.45-53 Historia de amor entre Vertu y Village</p>	<p>RITUAL DE TRÁNSITO Segunda secuencia, p.61-88 Simulacro del asesinato de la mujer blanca. Diouf, sacerdote negro toma su lugar</p>
<p>RITUAL Tercera secuencia, p.88-109 se retoma el tribunal. Enfrentamiento. Reina Blanca vs. Reina Negra.</p>	<p>INTRIGA INTERRUPCION DEL RITUAL Cuarta secuencia, p. 109-113 Enjuiciamiento del traidor negro. Anuncio de la rebelión. La corte blanca se quita las máscaras.</p>	
<p>CONTINUACION DEL RITUAL Quinta secuencia, p. 113-122. Los negros que hacen el papel de la Corte retoman sus mascarar. Destrucción simulada de la Corte.</p>	<p>INTRIGA p.116-117 Vertu y Village</p>	<p>INTRIGA HISTORIA DE VERTU Y VILLAGE Sexta secuencia p. 123 Aparentemente los personajes intentarán amarse. Fin de la obra.</p>

Así pues, la ceremonia puede entenderse en tres sentidos: las formas de prácticas colectivas estrictamente establecidas, las formas o solemnidades a través de las cuales se celebra el culto religioso y por último el trato excesivamente cortés, afectado incluso que puede existir entre las personas.

En nuestra opinión, el ritual o ceremonia de *Los Negros* puede entrar muy bien en las definiciones anteriores con la reserva de la que se refiere al culto religioso. En nuestra pieza encontramos más bien una parodia de dicho culto aún si están presentes muchos de los elementos rituales que una ceremonia de éste carácter conlleva.

Pensamos que es posible denominar ritual a aquellas partes de la obra en las que se advierte premeditación y repetición. Es decir, aquellas partes en las que el seguimiento de las acciones se lleva a efecto de acuerdo a un canon establecido. Sabemos que se trata de un teatro dentro del teatro y por consiguiente nada en la obra es producto del azar. En este sentido todas las acciones que allí se realizan siguen una norma establecida: la memorización de un libreto.

Pero no hacemos ahora alusión a la obra en su conjunto sino a la que se efectúa dentro de ésta, a la que los personajes mismos llaman ritual con toda la intención de hacer ver o creer que ese falso juicio de los Negros por los Blancos es llevado a cabo noche tras noche, consuetudinariamente, como un verdadero ritual.

En cuanto a la existencia de una ceremonia en el sentido de una exagerada cortesía, de actitudes ceremoniosas, afectadas, podemos corroborarla en las siguientes réplicas: Archibald, "ne me tutoyez pas. Pas ici. Que la politesse soit portée au point qu'elle devienne une charge monstrueuse. Elle aussi doit effrayer."³⁴ Y en el enfrentamiento de la Reina blanca y Félicité: La Reina, "*très courtoise, comme on l'est avec les humbles: je t'assure, je*

peux attendre..."35.

No dudamos de que sea también en este sentido en el que Genet empleó el término ceremonia, haciendo de cierta manera una crítica a la educación tan respetada por la sociedad blanca y dejando al descubierto el verdadero rostro de la falsa cortesía: actitudes hipócritas que ocultan un terrible odio pero que evitan, es verdad, por medio de esta refinadísima violencia, que una más notoria explote: la violencia física. Por medio de ésta amabilidad exacerbadamente una sutil y cruentísima violencia encuentra la forma de expresarse: las palabras. Éstas, en boca de los personajes de *Los Negros* se vuelven certeras y filosisimas armas blancas, instrumentos activos de combate.

La actitud de la sociedad con todas sus reglas es una especie de ceremonia, el ritual son todos los actos cotidianos que celebramos repetidamente. De este modo, no es difícil ver en *Los Negros* una crítica en general a los comportamientos que asumimos en sociedad. *Los Negros* es pues también una ceremonia si se considera como tal a las formas exteriores de un acto solemne de la vida social, el cual cuenta con un código de acciones que debe observarse al pie de la letra. Interesante resulta en este sentido la naturaleza que algunos estudiosos confieren a la ceremonia: su ausencia de toda connotación religiosa y su función principal: la de preservar y legitimar las instituciones en honor de las cuales es efectuada. *Los Negros* en tanto que ceremonia se presenta desprovista en realidad de un carácter verdaderamente sagrado: no existe en la obra ninguna alusión a algún ser divino ni a algo que implique relaciones metafísicas. En cuanto a su legitimación, consideramos que ésta sólo puede darse en el caso de ceremonias verdaderas, como por ejemplo en los honores a la bandera o en una ceremonia nupcial, en las que se legitiman los valores tradicionales de un grupo social. La ceremonia de *Los Negros* no sirve para avalar sus acciones ni ante el espectador ni ante ellos mismos, en

todo caso las formas de la ceremonia dan realce a las acciones de los personajes, les confieren un aire de solemnidad aunque de hecho, esta ceremonia sea la parodia, el escarnio mismo de la solemnidad; la ceremonia de *Los Negros* es fastuosa, grotesca y a pesar de todo, solemne. No obstante, el hecho de preservar una situación de convertir ésta en algo tradicional puede, desde nuestro punto de vista, encontrarse en *Los Negros*, ya que la repetición de ciertas acciones día con día pueden desembocar en una anulación de toda posibilidad de cambio, con la única meta de reproducir dichas acciones al día siguiente. En *Los Negros* esta ceremonia se realizará aparentemente ad infinitum y en este sentido se cumple con la función de una ceremonia de tipo social: lo cual contribuye a institucionalizar una tradición, en este caso a perpetuar una situación: la de que los Negros sólo puedan acabar con sus colonizadores por medio de una dramatización, realizando así su más cara utopía.

Resulta notable el efecto que se produce al retomar la estructura de una ceremonia sagrada y al transformarla en teatro desacralizándola, agrada real, esto es, en un ciclo que se renueva sin fin y que no conoce, por ende, salida: "todos los rituales tienen la propiedad de suceder ahora, en este instante. [...] 'un rito es la repetición de un fragmento del tiempo original' y 'el tiempo original sirve de modelo a todos los tiempos'. Lo que sucedió un día se repite sin cesar"³⁶.

En lo que al ritual o a la ceremonia de carácter religioso se refiere, ya anunciábamos que *Los Negros* es más bien una parodia de la anterior, sin embargo nos parece interesante detenernos a analizar las características de esta elaboradísima parodia. *Los Negros* como ritual pierde su naturaleza esencial: su índole sagrada. Las muertes que se suceden en la obra podrían tal vez considerarse sacrificios, pero estos son ofrendas a los dioses a algún ser

divino, y las muertes de la Corte y el simulacro de la muerte de una mujer blanca no son ofrecidas a deidad alguna. Estas muertes son asesinatos, aún si son ficticios: "Village tire un coup de revolver, mais aucun bruit n'explose. Le Gouverneur tombe sur place."37. El ingrediente básico del ritual, lo sagrado, se ha perdido en la representación. Subsisten, sin embargo, la estructura ceremonial y tal vez también algunos efectos que se producen en un ritual verdadero, tales como el sentido de comunión, el sentimiento de pertenencia a un grupo y el de perseguir los mismos fines.

Los Negros como ceremonia retoma numerosos elementos pertenecientes a rituales que pudieran ser africanos, cosa nada rara si recordamos que el supuesto lugar en donde se desarrolla la acción es África, lugar de proveniencia de los Negros. Estos elementos, sin embargo, pudieron retomarse de ritos occidentales, católicos particularmente, como lo veremos cuando analicemos el ritual de la muerte de la mujer blanca. Mientras tanto nos centraremos en aquellos recursos, que pudiendo ser propios de un ritual, se hacen presentes en la obra.

Lo primero que llama nuestra atención son las máscaras. Todos los actores

-advierte Genet- deberán ser negros pero algunos de ellos portarán máscaras de blancos. Estos últimos representan a las instituciones fundamentales de la civilización blanca occidental: "La Cour, chaque acteur en sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus..."38. Ahora, es bien sabido que las máscaras son empleadas con frecuencia en los rituales africanos, su función y significado son de una gran trascendencia para la comunidad: "la máscara del Komo", por ejemplo, entre las comunidades bambaras del África occidental se distingue por su "carácter altamente sagrado" [...] la cual [la

máscara] aparece como un verdadero microcosmos, un resumen dinámico del universo llamado por esta razón "cargado del universo" y, por analogía con este nombre, "conocimiento profundo del universo".³⁹ La máscara es pues, en este tipo de sociedades no sólo el antifaz o el objeto que el actor lleva sobre el rostro y que deja -como en *Los Negros*- descubierta incluso una parte de la cabeza. Nuevamente percibimos cómo esta ceremonia aún si en apariencia inspira muchos de sus elementos en verdaderos rituales, el sentido sacro se pierde, para dar paso a efectos ya no propios de una dramatización religiosa sino profana: de una obra de teatro.

En cuanto a la función de las máscaras, consideramos que más que un intento por esconder el rostro de los actores negros, la máscara muestra otra cosa: no se oculta la identidad negra de los actores, puesto que se advierte que la máscara debe ser puesta de manera tal que permita entrever una parte del rostro del actor: se muestra a la sociedad blanca ridiculizándola, haciendo mofa de ella desde las máscaras hasta los atuendos de los actores. Los Negros no visten de modo grotesco porque sólo así puedan llevar los vestidos de los Blancos sino porque se han convertido en la proyección de la imagen que de ellos tienen los Blancos. En este sentido, se ridiculiza también a los Negros pues el proceso de aculturación causado por el coloniaje les ha hecho perder su identidad, su originalidad, su propio rostro. Esa ropa no va con ellos porque no les pertenece, porque forma parte de una cultura que les ha sido impuesta y querer uniformar al mundo con un mismo estilo de ropa creado a partir de características físicas y climáticas ajenas, sólo puede dar como resultado lo que Genet muestra: son disfraces, no vestidos. Vemos a los Negros como la caricatura o el ridículo remedo de los Blancos justamente porque los Negros no son Blancos.

Otros elementos provenientes de rituales que encontramos en la pieza son.

las danzas, la música y los cantos. Se dice que sobre todo en ciertos rituales africanos y haitianos las danzas y los cantos son comunes como parte del ritual "ante estos ritos de entrada es posible percatarse de que se está en presencia de un verdadero teatro litúrgico: luz tamizada del color de las vestimentas litúrgicas, danzas y cantos que corresponden a los gustos y a los atributos de los loa..."⁴⁰

En *Los Negros* hay también cantos, aunque muy particulares; estos son más bien una especie de risa cantada, orquestada, dice Genet; pero lo que es claro es la presencia de danzas también bastante peculiares y que de hecho como en un rito de entrada abren la ceremonia: "quand le rideau est tiré, quatre Nègres en frac [...] et quatre Négresses en robe du soir dansent autour du catafalque une sorte de menuet sur un air de Mozart, qu'ils sifflent et fredonnent."⁴¹ Claro que todo se desarrolla aquí en el terreno de la parodia y de la metáfora. Estamos ante la imitación burlesca de un ritual verdadero. Estas danzas no sirven sólo para introducir la ceremonia, muestran también nuevamente la imagen que los Blancos tienen de los Negros, y de cierto modo, también la imagen que los Negros tienen de los Blancos. Nos encontramos ante el clásico juego de espejos en el que cada grupo es el reflejo del otro. Somos testigos de la apariencia caricaturesca de Negros que imitan con "falsa elegancia", como dice el autor, la moda de los Blancos quienes no sabrían imaginar a los Negros sino vestidos a su usanza, hechos a su manera y de ese modo grotescamente "civilizados", danzando al ritmo de una música que representa los niveles más elevados del arte occidental pero que no pertenece a la manera de ser de los Negros quienes poseen otro ritmo, otras danzas, otra música.

En determinado momento, los Negros se confabulan para imitar los ruidos de la selva: el sonido del viento, rugidos, cantos de pájaros; estos sonidos

se tornan cada vez más fuertes hasta que, aún si no lo vemos, la Corte se percata de que alguien baila en algún lugar de la jungla; dice el Misionero: "les danses n'ont lieu que la nuit. Il n'y a pas une qui ne soit dansée pour notre perte."⁴² Esta vez, las danzas forman parte del ritual que busca efectivamente la destrucción de los Blancos.

Con respecto al sitio en donde se desarrolla el ritual sabemos que en una celebración de tipo sagrado, la elección y consagración del lugar es muy importante: el lugar se decide muchas veces porque se designa con una señal que algún dios o ser divino ordenó localizar. En todo caso para poder iniciar la ceremonia se repetirán los pasos que las propias deidades o héroes míticos realizaron en la creación del mundo y el lugar será edificado también con base en un modelo divino: "el mundo que nos rodea [...] tiene un arquetipo extraterrestre, concebido, ya como un 'plano', ya como una 'forma', ya pura y simplemente como un 'doble' existente precisamente en un nivel cósmico superior [...] cuando se toma posesión de un territorio [...] se realizan ritos que repiten simbólicamente el acto de la creación."⁴³ En nuestra obra estos ritos son inexistentes aún si el lugar de la acción es altamente significativo: Archibald: "vous êtes en Afrique."⁴⁴ Y aún si no se trata de un lugar sagrado, vemos cómo el lugar mismo se confabula con los Negros para producir la perdición de la Corte; dice el Juez: "...nos plantes son mortes, madame. Assassinées par celles des Tropiques."⁴⁵ Otro ejemplo en el cual se aprecia esta complicidad del sitio en donde se desarrolla el ritual y los Negros, lo da el Misionero: "c'est un pays redoutable. Chaque fourré dissimule la tombe d'un missionnaire..."⁴⁶. vemos de este modo que si bien el lugar en donde se lleva a cabo la ceremonia no ha sido consagrado, la selva africana establece una relación supranatural con los celebrantes negros: se vuelve cómplice de ellos, participa activamente en la destrucción de la Corte.

Pasaremos ahora al estudio de lo que hemos llamado ritual de tránsito. Nos parece conveniente extendernos un poco en la descripción de algunos aspectos de este tipo de ritual es pues Christopher Innes, al referirse a lo que él llama "teatro sagrado", menciona los ritos de tránsito, (rites de passage) , como un modelo recurrente de este tipo de teatro para producir efectos místicos o encantatorios que involucren al espectador. "La ambición de convertir el teatro en ritual no es otra cosa que un deseo de hacer que la actuación sea eficaz, emplear los hechos (del teatro) para cambiar a la gente. Naturalmente, a la luz de esta intención política las formas rituales más apropiadas -y en realidad las empleadas con más frecuencia -eran los ritos de paso, analizados por antropólogos como Van Gennep desde 1908."47

El ritual es parte fundamental de las religiones africanas: "la esfera del ritual es la esfera en donde el mundo de todos los días y el mundo espiritual se comunican entre sí y se funden en una realidad."48 Casi todos los rituales africanos son por lo tanto una ocasión en la que los participantes viven experiencias capaces de transformarlos moral y espiritualmente. Las dos formas más importantes de rituales africanos son el sacrificio de animales y los ritos de tránsito.49 Se puede decir que estos últimos constan de tres etapas: separación, transición y reincorporación. Estos ritos representan justamente el cambio de una situación a otra: el paso de la niñez a la pubertad, de ésta a la vida adulta, de la vida a la muerte, del rango de príncipe al de rey: "se trata siempre de una iniciación, pues siempre interviene un cambio radical de régimen ontológico y de estatuto social."50

Los iniciados se introducen en los misterios y valores del mundo por el que van a transitar por medio de historias, proverbios, canciones, danzas, juegos, máscaras y otros objetos sagrados. Algunas veces los iniciados son

marcados o pintados simbólicamente; lo que constituirá la señal y prueba de su iniciación.

Las ideas clave son las de muerte simbólica, de renacimiento o resurrección, del acceso a otro modo de existencia que está indicado por la imposición de un nuevo nombre y por la entrada o incorporación de la sociedad de los adultos (iniciación clánica), o de los miembros de una sociedad religiosa (iniciación espiritista). Mircea Eliade agrupa estas últimas etapas simplemente bajo el nombre de sociedad secreta. Generalmente estos rituales siguen un esquema básico en el cual pueden distinguirse las siguientes etapas: "1) separación del neófito de su familia y de la comunidad, y un retiro en medio de la selva."⁵¹ Eliade señala que ya hay en esto un símbolo de muerte; la selva y las tinieblas simbolizan el más allá.

"2) cabaña para la iniciación: en muchas regiones existe una cabaña para la iniciación [...] la regresión del candidato al estado prenatal tiene por fin hacerlo contemporáneo de la creación del mundo. [...] 3) hay otros rituales que ponen de relieve el simbolismo de la muerte inicial: entre ciertos pueblos, los candidatos son enterrados o acostados en tumbas recientemente cabadas. Se les cubre de hojas, y ellos deben permanecer inmóviles como muertos. [...] 4) el simbolismo del renacimiento corresponde al de la muerte ritual: ritos de purificación, regreso a la comunidad, destrucción de la cabaña y del campo, hombre nuevo."⁵²

En *Los Negros*, el ritual del asesinato de la mujer blanca sigue un esquema semejante. Félicité o la reina designa a Diouf, sacerdote negro y el único con un claro deseo de conciliación con los blancos para que haga el papel de la mujer blanca en la representación. Diouf es pues claramente separado de su comunidad, la de los Negros, y se coloca delante del catafalco que ya está en medio de la selva. podemos notar las similitudes y esta parte de la representación con la primera etapa del ritual. Cabe hacer notar asimismo la semejanza entre esta escena y el momento en el que la misa

católica se ofrece al cordero de Dios.

En seguida, Diouf es investido de guantes, una bola de estambre y "une masque grossier de carnaval, en carton, représentant une femme blanche aux grosses joues et riant..."⁵³ Gabriel Weisz hace notar las semejanzas de este "ritual" con el vudú haitiano.⁵⁴ En efecto, lo que sigue guarda un notable paralelo con los cantos y fórmulas que anteceden las ceremonias vudú ordinarias: "saludos de los oficiantes entre sí, [...] invocación que es la letanía de los "loa" y los santos católicos correspondientes, los ritos de orientación de los objetos sagrados [...] danzas y cantos..."⁵⁵ En Los Negros, Diouf se presenta ante los celebrantes quienes inician lo que llaman los "adioses"; se despiden de Diouf -la muerta- agitando pañuelos y caminando lentamente mientras cantan una especie de ronda infantil, Diouf da las gracias y anuncia: "je vais faire mes premiers pas vers un monde nouveau..."⁵⁶. Ese nuevo mundo es evidentemente el de los muertos, sin embargo, casi al final de la obra notaremos cómo ese mundo nuevo es también el de los Blancos, al cual transita impelido por la fascinación que estos ejercen sobre él. El ritual sigue su curso que consiste en reproducir lo más fielmente posible un asesinato que parece realmente haber consumado Village. Para iniciar definitivamente el simulacro y también tal vez para enardecer a Village es preciso que Vertu -Virtud, paradójicamente una prostituta- recite una letanía de insultos a los Blancos cuyo modelo tiene raíces católicas: las letanias de la Virgen. De esta manera mientras la versión del rito católico reza: "Virgen prudentísima, Virgen venerable, Virgen laudable, Virgen poderosa, Virgen misericordiosa...", en las letanias de insultos contra los Blancos leemos: "Blêmes comme le râle d'un tubar, [sic] Blêmes comme ce que lache le cul d'un homme atteint de jaunisse, Blêmes comme le ventre d'un cobra, Blêmes comme leurs condamnés à mort, Blêmes comme le Dieu qu'ils grignotent le matin, [...]"

je vous salue, Blêmes!"⁵⁷ Esta letanía es retomada por Neige, quien sustituye la versión católica de "Torre de marfil, Casa de Oro, Arca de la Alianza, Puerta del Cielo..." por "tour d'Ivoire, Porte du Ciel, ouverte à deux battants pour qu'entre, majestueux et puant, le Nègre. [...] C'était donc vrai, Seigneur Jésus, que derrière le masque d'un Blanc pris au piège tremble de trousse un pauvre Nègre?"⁵⁸

A partir de este momento, el lenguaje crecerá en violencia y crueldad. Genet se sirve de palabras que el llamado "buen gusto" excluye y que sin embargo forman parte del vocabulario de los hombres y resulta muchas veces letalmente exacto.

En seguida, Village reproduce el momento en el que se introduce en la casa de una anciana blanca que asesinará. Con la posible intención de enardecer aún más al asesino y de conferir un toque de parodia ritual al simulacro, se retoman elementos del rito católico: Vertu y Neige cantan imitando la melodía del *dies irae*:

Neige: Expire, expire doucement
Notre-Dame des Pélicans,
Jolie mouette, poliment,
Galamment, laisse-toi torturer...

Vertu: Endeuillez-vous hautes forêts.
Qu'il s'y glisse en silence.
A ses grands pieds poussière blanche...⁵⁹

Casi inmediatamente después de que Neige y Vertu han empezado su canto, Village, de rodillas y como llevado por una mano enguantada de blanco, desaparece tras un biombo donde ya está la Máscara. Nos parece importante hacer notar que el autor utiliza el término Máscara para designar a Diouf disfrazado. Esto significa, en nuestra opinión, que por supuesto el uso de la máscara aún si su origen puede ser ritual es empleada aquí de manera

exclusivamente teatral en donde se ha invertido el efecto. En esta ocasión, la máscara no sirve tanto para disfrazar sino para expresar o incluso simbolizar a la Mujer Blanca. La misma máscara representa a todas las mujeres blancas que los Negros han matado desde que celebran este ritual, más aún; esa máscara simboliza en sí misma a la civilización occidental, a la cultura blanca asesinada grotesca e incesantemente. La máscara no es pues un antifaz del personaje: ella es el personaje, como dice Christopher Innes: "...para Genet las máscaras están vacías y se ha invertido la habitual equiparación de apariencia y esencia. La apariencia artificial es la esencia."⁶⁰ Esto nos parece únicamente aplicable a la máscara de Diouf, una razón más: para ningún otro personaje Genet emplea la mayúscula inicial ni lo designa sólo por el antifaz, lo que sí sucede con Diouf disfrazado quien sí pierde su personalidad para ser exclusivamente, en ese instante, la Máscara.

Como Village y la Máscara se encuentran ocultos tras el biombo, no podemos ver lo que sucede y sólo nos enteraremos de lo que acontece a través de los diálogos de los personajes. Las semejanzas con la Tragedia griega son evidentes: el principio de bienséance nos evita presenciar el asesinato. Así pues, solamente podemos deducir que Village viola y asesina a la mujer blanca por medio de los diálogos de los personajes. Dice el Gobernador "...(*il rit*) La femme succombe. On peut dire d'eux ce qu'on veut, ces gars sont des fiers baiseurs [...] clac! il a soufflé la bougie."⁶¹

En efecto, "tragedia griega y púdica"⁶², como dice Bobo, no obstante, nada impide que encontremos en el biombo tras el cual se efectúa el asesinato, una similitud con la segunda etapa del ritual africano descrito anteriormente. El biombo podría ser una substitución de la cabaña para la iniciación, en donde se somete a diversas pruebas al iniciado. La tercera etapa de ese ritual coincide por completo con los acontecimientos del ritual en la obra. En el

primero, la muerte simbólica y el renacimiento de un hombre nuevo antecede a la reincorporación del individuo a su comunidad. En otros ritos conocidos como de iniciación a una sociedad secreta, el iniciado después de morir simbólicamente -muere a una etapa, nace a otra- pasa a formar parte de una nueva sociedad o de un nuevo grupo⁶³, lo que constituye la cuarta etapa. En *Los Negros*, Diouf muere asesinado simbólicamente por Village. Este asesinato dada la substitución existente, -Diouf en lugar de la mujer blanca o de la Civilización Blanca-, puede expresar simplemente el odio de los Negros hacia los Blancos, su ingenua e inútil manera de acabar con ellos; pero puede ser también la transición simbólica de Diouf a otro grupo, su muerte y renacimiento como Blanco, o mejor dicho, su integración al grupo de los Blancos, Diouf es, en realidad, asumido por los Blancos. Desde el principio se muestra como el único personaje que busca la reconciliación, la integración. En tanto que canónigo negro se esfuerza por hacer aceptable "une hostie grise... blanche d'un côté, noire de l'autre?"⁶⁴ Al término del ritual se incorpora a un nuevo grupo, a una "nueva familia". La Reina: "le voyage a dû être pénible, ma pauvre petite. En fin vous retrouvez votre véritable famille."⁶⁵ La transición de Diouf al grupo de los Blancos es ya evidente; se refuerzan cuando éste se muestra totalmente ajeno a los Negros: "le ne comprends plus rien à nos préoccupations. Des rapports nouveaux s'établissent avec les choses..."⁶⁶ Es difícil comprender los intereses de una comunidad a la que no se pertenece, a la que se es ajeno. Las nuevas relaciones se establecen entre Diouf y los Blancos, grupo del que ya forma parte, y entre Diouf y los Negros, grupo al que ahora es extraño. la perspectiva desde donde Diouf observa el acontecer de las cosas a cambiado radicalmente pues ahora forma parte del conjunto hegemónico, es decir el de los Blancos, y las perspectivas se tornan distintas cuando se tiene el poder.

Por otro lado, existe dentro de este mismo ritual una escena que no podemos dejar de mencionar: el momento en el que los Negros colocan junto a la falda de la Máscara, muñecos que representan a cada uno de los personajes de la Corte: "Bobo s'agenouille, et passe la main sous les jupons du masque du elle retire une poupée haute d'environ 60 centimètres et représentant le Gouverneur."⁶⁷ Lo mismo se hará con los otros muñecos, lo cual es por demás significativo: es como si la Máscara, la Mujer Blanca, la cultura blanca diera a luz estos símbolos de la civilización occidental: en la muerte de la madre los hijos sucumben al mismo tiempo. Gabriel Weisz interpreta notablemente esta escena, relacionándola nuevamente con el ritual vudú: "el 'gris-gris' o fetichismo emplea muñecas... la figura femenina reúne en sí la fuerza y poder suficientes para el establecimiento del matriarcado que ocurre en 'la Reina'. En el altar hay una caja ornamentada que contiene el Vudú o Zombi, serpiente sagrada."⁶⁸

A lo largo de este capítulo hemos identificado en la obra elementos diversos que podemos llamar rituales. Hemos visto cómo sin dificultad alguna se pueden establecer numerosos paralelismos entre los elementos y estructuras rituales de *Los Negros* y los que provienen de ritos católicos y del África Negra tradicional.

Consideramos pertinente afirmar que estos constituyen una importante fuente inspiradora para la creación de los ritos de la obra.

El ritual de *Los Negros* -sus cantos, sus danzas, sus máscaras, su sacrificio, (el asesinato simulado)- se realiza, al parecer, noche tras noche. Se trata pues de un ritual en toda la extensión del término. Conviene señalar que estamos ante una especie de misa negra ya que encontramos en ella una notabilísima reinversión de valores: se ensalza el odio, las plegarias se han transformado en letanías de injurias; se asesina, se exalta la muerte.

No se trata pues, de un ritual común. Todo él se encuentra conformado por bromas cruentísimas. El aspecto de los personajes es irrisorio: sus vestimentas son exageradas, los hombres llevan etiqueta y la anulan al calzar zapatos amarillos. Los Negros, personajes tristemente ridículos destruyen a cada palabra, a cada movimiento, a cada gesto, los vestigios de sacralidad que pudieran subyacer en esta ceremonia.

Los personajes llevan a cabo un ritual que al erigirse en mofa de sí mismo, pierde su sentido sagrado para convertirse en farsa. Es un falso ritual pues se trata de una comedia con apariencia de ceremonia. Sin embargo, la presencia de elementos rituales y la estructura misma de la representación nos conduce a conservar su definición como ritual a la que hemos de añadir el calificativo de fársico. El estudio de los elementos de farsa en este ritual nos hará descubrir cómo la falta de realismo, el lenguaje poético, el tono grotesco, al alterar o distorsionar los elementos originalmente cülticos de la obra, producen una pieza fársica. Así, daremos inicio a la segunda mitad del recorrido que nos lleva en *Los Negros*, del ritual a la farsa.¹

II. LOS NEGROS Y LA FARSA

Dice Genet: "quant aux spectacles, aux lois générales du spectacle il y en a une qu'on doit absolument reconnaître: le spectateur sera si émerveillé par le jeu des acteurs qu'il doit redouter sa sortie."¹

Sin duda *Los Negros* cumple cabalmente esta "ley general del espectáculo". Esta pieza teatral posee la virtud de fascinar o como Genet quería, de maravillar a quien entra en contacto con ella, sea espectador o lector. Resulta importante hacer notar que nuestro estudio se circunscribe únicamente al texto en sí y no a la puesta en escena ya que, aún si tenemos noticia del impacto que esta obra ha suscitado cada vez que ha sido representada, a través de libros y revistas, el hecho de carecer de una experiencia personal como espectadores de la misma, limita nuestro análisis sólo a aquello a lo que tenemos acceso de manera directa: el texto dramático propiamente dicho.

El efecto fascinación, no obstante, no se pierde al leer solamente la obra, pero debemos reconocer como Maurice Cheval y bien señala que "*Les Nègres* sont, avant tout, un spectacle..."²

Ahora bien, esta fascinación no se genera por medio de la sencillez. *Los Negros* es una obra compleja, de ahí que una lectura que no implique un agudo esfuerzo de concentración nos pueda conducir a ver en ella una obra pletórica en palabras e imágenes pero incomprensible. A decir verdad, ¿cuál es el sentido de colocar un maniquí como espectador, de no haber un espectador blanco a quien dirigir el espectáculo?, ¿qué simbolizan el asesinato ritual de una mujer blanca y Los Negros disfrazados de Blancos? Todo esto encuentra su lógica y su acomodo -como un traje hecho a la medida- en la forma de una farsa. Es precisamente a través de los recursos propios de la farsa como

Genet logra construir una obra que nos arroja a la cara verdades tremendas que giran envueltas en un remolino de espectacular belleza.

Para dar cuenta por consiguiente, de la manera en que funciona este texto dramático, para desenmascarar una vez más a *Los Negros* pero ahora para mostrar su esqueleto, es preciso estudiar, uno a uno, los elementos de esta obra como farsa. Para ello explicaremos a continuación los conceptos en los que fundamentaremos esta sección de nuestro estudio.

Llamamos géneros a las diversas modalidades que las obras literarias pueden adoptar, según el tema que presenten. La expresión artística denominada drama se divide a su vez en distintos géneros, entre los que destacan la tragedia, la comedia, el melodrama y la farsa.

Avocaremos al estudio y a la definición de este último esta parte de nuestro trabajo. Fundamentaremos la información y las conclusiones conceptuales que aquí se viertan en críticos y teóricos de teatro como Cecilia Alatorre, Eric Bentley, Virgilio Ariel Rivera y Luisa Josefina Hernández, esta última reconocida por Cecilia Alatorre como "la máxima autoridad en crítica dramática en México."³

Si recurrimos a su origen etimológico, la palabra farsa en latín designaba al alimento condimentado que servía para rellenar una carne, lo que indica el carácter de cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual en el arte dramático. En su origen "se intercalaban en los ministros medievales momentos de esparcimiento y risa: la farsa era de este modo lo que condimentaba y 'complementaba' la comida 'cultural' y sería de la 'alta literatura' [...] la farsa, excluida del reino del buen gusto, al menos triunfa en no dejarse reducir jamás, ni en ser recuperada por el orden, la sociedad y los géneros nobles, como la tragedia..."⁴

Desde este momento, observamos cómo se anuncia el carácter bufo de la

farsa y su intrínseca rebeldía. Veremos más adelante algunas de las razones de que, en efecto, una de las principales características de este género teatral sea la insurrección a las reglas de cualquier tipo y su indole crítica a través del chiste.

El ser humano, cuya existencia se hace casi solamente posible dentro del marco de una sociedad, está supeditado a las normas que dicha sociedad establece. Todo grupo humano representa una cultura y ésta a su vez representa una moral, reglas, formas, tradiciones, costumbres, métodos que vuelven factible la convivencia. El individuo está siempre limitado, en sus impulsos primarios, por las restricciones y prohibiciones que la sociedad le impone. sus capacidades de todos los órdenes viven y mueren en gran parte refrenadas en aras del mayor de los instintos que priva en él: el instinto de conservación que lo lleva a vivir en colectividad.

Aunadas a las imposiciones de la sociedad que lo limitan, se encuentran las limitaciones naturales. Su incapacidad ante el control absoluto de la naturaleza, su temor ante la misma, y ante todo lo que aún no sabe ni comprende, aumenta su conciencia de represión.

La mayor parte de las veces el instinto de conservación conduce el razonamiento del hombre: quien se dice a sí mismo repetitiva, consciente o inconscientemente: "ésta es la manera de vestirse, de alimentarse, de amar y puesto que todos lo hacen así, ésta es la manera de vivir"; acepta su autorrepresión, aunque en su interior arda intensamente esa energía contenida que precisa desfogarse, la necesidad vital de dar un sentido más pleno a su existencia.

El género dramático farsa parte de esa necesidad tormentosa de liberar ese enorme cúmulo de energía instintiva y espiritual que el hombre social mantiene reprimida.

Ahora bien, la farsa sola o pura no existe. El género fársico conlleva en cada obra uno -cualquiera- de los otros géneros: "la farsa surge en el arte dramático como una explosión violenta, como una reinterpretación enfática -superior- de los otros géneros que muestran, cada uno en diferentes aspectos, la realidad del hombre. [...] Su propósito no es mostrar aspectos obvios de la vida, sino representar otro sentido de estos, mucho más exaltados o bien mucho más profundos."⁵

Hay quien incluso piensa que la farsa no es un género propiamente dicho ya que se trata de un "proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género."⁶ Luisa Josefina Hernández considera como elementos estructurales del drama los caracteres de los personajes, es decir si son simples o complejos, protagónicos, antagónicos o secundarios; el lenguaje a través del cual se expresan y la circunstancia en la que se encuentran, es decir, la naturaleza del espacio y del tiempo. Por otra parte, los materiales de los que se nutre toda obra artística siempre se encuentran en relación con la realidad, ya sea para reproducirla de manera general, ya para extraer de ella un trozo de vida cuya singularidad considera merecedora de ser captada y analizada. La relación que el género fársico establece con la realidad es de sustitución de la misma. Cualquiera de los tres elementos estructurales del drama puede pasar por este proceso de sustitución, y cada elemento, una vez substituido, pasa a formar parte del terreno de lo irreal. En este sentido, el material del que se nutre la farsa es material imposible en la realidad, luego, la farsa constituye un género dramático no realista. Resulta importante hacer notar que con uno de los elementos estructurales que se substituya se da la farsa.

Ariel Rivera distingue dos tipos de farsa o dos métodos de reinterpretación de cada uno de los diversos géneros dramáticos: la desnudez y el revestimiento. La primera "llevada hasta el escarnio opera generalmente en

la obra didáctica y en el melodrama fársico, saca a relucir lo feo de la verdad, implica la crítica, la burla, la denuncia, las miserias humanas [...] el revestimiento [...] propone una belleza mayor para la verdad, implica el anhelo, el ideal, la hipótesis."⁷

Otro de los elementos del drama que dependen siempre de su género son el tono y la concepción. El primero puede definirse como un efecto de los elementos estructurales dramáticos, se manifiesta como una atmósfera que debe fascinar al espectador, así, el tono se determina según el género de la obra: una comedia tendrá un tono cómico, una tragedia un tono trágico o grave, una farsa, un tono fársico o grotesco. Luisa Josefina Hernández define al tono grotesco como un tono doble. Se está ante la caricatura de una situación. El espectador se ve confrontado a situaciones que pueden provocar risa y algo más: miedo, horror, vergüenza, rabia, dolor, de ahí que se le considere un tono doble. Esta situación resulta las más de las veces "cruelmente chistosa, da risa pero es una situación espantosa, terrible, dolorosa, de ahí que la risa que provoque sea insana, es risa con dolor."⁸

La concepción de una obra dramática, por otra parte, depende también del género dramático de la misma, y es "la relación que guardan entre sí el carácter, la anécdota y el lenguaje."⁹ La concepción puede entenderse también como el criterio para estructurar una obra, o sea, la manera de acomodar el material dramático. Cada género conlleva una concepción dramática bien definida. En el caso de la farsa, se precisa identificar cómo son cada uno de los elementos estructurales de la obra, el tipo de materiales que la conforman y el tono, para así determinar cuál es lo que llamaremos el subgénero, es decir, cuál es el género que la farsa, mediante un proceso de simbolización de alguno de los tres elementos estructurales dramáticos, ha reinterpretado y convertido en material imposible o no realista. A lo largo de este trabajo

emplearemos los términos anteriores -imposible o no realista- de modo indiferenciado pues también de esta manera son utilizados por los críticos en quienes sustentamos nuestro marco teórico. Tenemos entonces que la concepción de la Pieza, en tanto que género dramático es formal, es decir, consta de una organización perfectamente unitaria y lógica en la que se presenta primero a los personajes, se introduce luego su circunstancia para dar comienzo en seguida a la acción. Si se encuentra una estructura similar en una farsa, se hablaría de una Pieza fársica. Una obra didáctica, por ejemplo, cuya concepción es lógica consta, como todo silogismo, de dos premisas y una conclusión. Una farsa con una concepción similar sería considerada una farsa didáctica.

Resulta también fundamental identificar el carácter y la trayectoria de los personajes, es decir su evolución dramática a fin de poder determinar la concepción y el subgénero de cada farsa.

Otro recurso fundamental de la farsa que no se debe dejar de mencionar la constituyen los chistes. Dice Eric Bentley: "Freud distingue dos clases de chistes: los que son inocentes e inocuos, y los que persiguen un propósito, un fin [...] a la vez señala dos clases de propósitos: despedazar y desnudar [...] tenemos por lo tanto, chistes agresivos y chistes no agresivos..."¹⁰ Si se examinan las farsas detenidamente se comprobará que contienen muy pocos chistes inofensivos y gran cantidad de chistes tendenciosos, por lo que deducimos, la farsa no puede consumarse sin agresión y de hecho sin ésta los efectos que llamamos "fársicos" se disipan y desaparecen.

Lo anterior nos lleva a otra característica del género fársico: la violencia. "La farsa, tal vez, muestra una predilección aún más notoria, por las imágenes violentas."¹¹ Sin duda una de las preguntas que nos vienen a la mente son: ¿cuál es la función de la violencia en la farsa?, ¿cuál es la

significado? Se podría pensar que la violencia en si es sólo un síntoma de crueldad. Ahora bien, en la farsa esta violencia es atenuada en la mayoría de las ocasiones por una acción cómica, mejor dicho disfrazada por algo cómico. "En la farsa [...] se nos permite disfrutar de la violencia pero somos dispensados de sus efectos"¹² Así, en el teatro, al presenciar una escena violenta y cómica, liberamos nuestra propia violencia contenida, junto con el personaje, realizamos un acto que normalmente nos estaría vedado y como lo efectuamos por medio de otro, nos eximimos de toda culpa.

La función de la violencia en la farsa se relaciona directamente con el último elemento esencial que mencionaremos de la farsa: la llamada "catarsis fársica"¹³. Josefina Hernández traduce la versión que Lessing realiza de la definición aristotélica de catarsis: "a través de la contemplación de una acción humana que desordena la dinámica del cosmos, el espectador sufre un proceso de 'purgación o renovación del espíritu por medio del temor y la compasión'."¹⁴ Sabemos que las transgresiones capaces de desestabilizar el orden del cosmos son típicas de los héroes trágicos. Pero nosotros queremos referirnos a la farsa. La catarsis fársica puede ser también definida como un efecto teatral que produce una especie de purgación, renovación del espíritu o alivio, mas ahora, al contemplar un hecho cómico y violento, grotesco o patético.

"Realmente Freud extendió el concepto de catarsis mucho más allá de lo que cualquier comentarista de Aristóteles se había atrevido [...] Para Freud, los chistes son esencialmente catárticos: un alivio, no un estimulante."¹⁵

El papel que el sentido del humor y la violencia cumplen en la farsa estriba en gratificar algunos de los deseos abolidos a través de la contemplación de aquello que nos está prohibido, se nos permite de este modo vivir aquello prohibido sin el remordimiento o la culpa de haberlo cometido:

"las inhibiciones se ven momentáneamente anuladas, los pensamientos reprimidos son aceptados en la conciencia y entonces nos inunda este sentido [sic] de poder y de placer que comúnmente llamamos júbilo."¹⁶

En fin que la catarsis fársica es precisamente el alivio o incluso el regocijo que se experimenta al vivir el mal sin culpa, es decir sin ser en verdad responsables. Podemos decir que al experimentar una catarsis fársica en medio de una existencia abundante en restricciones y de una sociedad terriblemente represiva, puede significar inclusive un beneficio para la salud mental, necesario para el buen vivir del alma.

Una vez expuesto el marco teórico que guiará nuestro análisis, daremos inicio al estudio de *Los Negros* como farsa. Procuraremos mostrar de qué manera ritual y farsa se vuelven uno y de qué modo ambos se presentan como el recurso, la forma requerida por Genet para producir -entre otros- dos efectos: fascinación e incertidumbre.

Así pues, encontramos en *Los Negros* material dramático no realista propio de la farsa: el espacio teatral, las máscaras, los atuendos, la grandilocuencia, todo contribuye para acentuar el carácter no realista de la obra, como dice Jean-Marie Magnan: "les pièces de Genet [...] s'emploient la vaincre chaque seconde l'illusion du réalisme et de sa copie certifiée conforme."¹⁷

Analizaremos en seguida los elementos estructurales del drama que pueden pasar por un proceso de sustitución de la realidad: el carácter de los personajes, la circunstancia espacial y temporal en la que se encuentran y el lenguaje a través del cual se expresan. Estudiaremos conjuntamente el carácter de los personajes y la sección de la obra que al no formar parte de la ceremonia hemos denominado intriga. Juzgamos conveniente proceder de este modo ya que la intriga -la supuesta realidad que se inserta en la obra- determina

el carácter de los personajes haciéndolo pasar de no realista a posible.

1. Los personajes y la intriga.

En un principio, la descripción del aspecto de los personajes nos podría conducir a pensar en los personajes como imposibles. Si consideramos a la Corte podemos decir que estamos ante personajes arquetípicos. Cabe señalar que veremos más adelante de qué manera estos personajes se convierten en personajes posibles a partir del momento en que se desenmascaran. Cada uno de los personajes de la Corte representa las instituciones fundamentales en las que la sociedad blanca colonialista sustenta su legitimidad y su poder. EL Misionero simboliza la religión Católica impuesta al colonizado. La iglesia Católica, cómplice del colonizador, avaló, justificó y contribuyó a este proceso, en nombre de Dios. Toda ella se encuentra representada en la figura del Misionero: "l'Enfer m'obéit. Il s'ouvre ou se ferme sous un signe de ma main bagée. J'ai béni des époux, baptisé des négrillons, ordonné des bataillons de curés noirs, et je vous ai apporté le message d'un crucifié."¹⁸ Antes, la confianza en su poderío y la certeza de ser la única civilización, la única cultura destinada a reinar por sobre el resto de los salvajes, lo han hecho declarar: "confiance Majesté. Dieu est blanc [...] aurait-il permis le miracle grec? Depuis deux mille ans Dieu est blanc, il mange sur une nappe blanche, il essui sa bouche blanche avec une serviette blanche, [...] Il regarde tomber la neige."¹⁹ El Misionero, al ser un personaje simbólico, la personificación misma de una institución religiosa, se convierte en un típico personaje de Farsa dado su carácter no realista y su aspecto grotesco, realzado por su atuendo y la máscara que permite entrever que es negro.

Por su parte, el Juez representa las leyes de un estado imperialista.

Este código normativo favorecerá siempre, desde luego, al colonizador puesto que se parte del principio de no igualdad. Son leyes concebidas para que el blanco domine mejor al sometido. A este Juez le importa poco la justicia porque es una noción que prácticamente desconoce cuando se trata de juzgar a los Negros, quienes, por otro lado son y se saben de antemano culpables: Archibald, [...] nous avons donc tué une Blanche."²⁰ El Juez conoce también perfectamente su función : "...c'est pour punir un crime que j'ai pris la route. Où sont les Nègres, monsieur le Gouverneur?"²¹ El Juez, personaje simbólico y por ende no realista , aparece ante nosotros también como un personaje por antonomasia farsico.

El Gobernador, por su lado, simboliza a las fuerzas militares por medio de las cuáles se ha impuesto el control extranjero a los Negros: "colonialement parlant, j'ai bien servi à ma patrie [...] J'ai reçu mille surnoms qui prouvaient l'estime de la Reine et la trouille du sauvage..."²² Por otra parte el Valet, más que un personaje arquetípico resulta el estereotipo del servilismo , del incondicional del que, en su momento, detente el poder. Representa también al artista, al poeta cortesano cuyos versos están consagrados a alabar a la Reina o a cualquiera que le proporcione una vida cómoda y lo proteja. Ignora conscientemente cualquier ética que lo lleve a cuestionar su situación; se prostituye, vende sus versos, sus ideas y su persona a cambio del bienestar y la seguridad: "je ne supporte pas la douleur physique, vous le savez, car j'étais l'artiste [...] je ne suis plus ce soir ce que j'étais hier, car je sais aussi trahir."²³ Tanto el Gobernador como el Valet son personajes farsicos dada su apariencia no realista acentuada por sus vestimentas y su papel simbólico.

La Reina, a su vez, se erige como el símbolo mismo de la civilización occidental colonialista y decadente. Su aspecto es grotesco ya que, si bien su

soberbio vestido le proporciona una apariencia solemne, su máscara triste la vuelve amargamente cómica.²⁴ Este personaje cumple todos los requerimientos de un personaje de farsa. Su conducta y su aspecto la convierten en un ser irrisorio, ridículo que, sin embargo, nunca deja de incomodar al espectador con su insoportable insolencia y vanidad.

Hemos visto cómo, en tanto que personajes simbólicos, los personajes de la Corte pueden definirse como no realistas, y dado su aspecto y su conducta - ridículos y terribles- en fin , grotescos, resultan por ende, eminentemente fársicos.

En cuanto a los personajes negros que forman el grupo antagónico al de la Corte, se trata, en nuestra opinión, de personajes posibles, es decir que en ellos la realidad no es substituida por ningún símbolo pues no son personajes arquetípicos. Su apariencia, sin embargo es grotesca, importante elemento fársico que les confiere la misma altura que a los personajes de la Corte, aún si su aspecto no es del todo irreal pues no llevan máscaras, son Negros que hacen el papel de Negros: "quatre Nègres en frac -non, [...] Ville de Saint-Nazaire sera pieds nus et en chandail de laine- et quatre Nègresses en robe du soir [...] le frac [...] est accompagné de chaussures jaunes. Les toilettes des dames [...] évoquent des fausses élégances, le plus grand mauvais goût."²⁵ Consideramos que hasta el desenmascaramiento de la Corte, los Negros aparentan ser personajes simples. Sólo muestran algunas facetas del ser humano real, contradictorio, complejo. Las características del carácter de los Negros son en su conjunto negativas. Es el caso de Archibald, el maestro de ceremonias, de Bobo, Neige y Félicité, antagonista de la Reina Blanca, quienes sólo se permiten sentimientos y acciones relacionadas con el odio hacia los Blancos: dice Archibald, "inventes, sinon des mots, des phrases qui coupent au lieu de lier. Inventez non l'amour mais la haine [...] vous allez

nous parler raison, conciliation: nous nous obstinerons dans la déraison, dans le refus. Vous parlerez d'amour."²⁶ Hasta aquí impera el carácter aparentemente simple de los personajes: se obstinarán en la sinrazón, en el deleite de un odio que buscan alimentar de mil maneras. No se conceden un momento para reflexionar y buscar una verdadera salida a su situación.

Es indispensable señalar que el carácter en apariencia simple de los personajes y el no realismo de los que constituyen la Corte desaparece casi de modo brutal en el momento en que estos se quitan las máscaras de Blancos y muestran su verdadero rostro. Han estado jugando una farsa -clownerie- dice Genet, una bufonada, han estado actuando y su verdadera personalidad dista mucho de corresponder al aspecto caricaturesco que las máscaras, los diálogos y las maneras de Blancos impostores les conferían. Son Negros que representan una farsa cruel para los Blancos: la de su propia destrucción, su propia muerte. a nuestro juicio, los personajes de la Corte pueden considerarse no realistas cuando cumplen su función de símbolos. En general los personajes de *Los Negros* son -en mayor o menor medida- complejos ya que su apariencia no es su esencia: se trata de una farsa, de teatro, de representar y engañar.

Recordemos la exigencia de Genet de dirigir la representación siempre hacia los Blancos, en caso de no haber Blancos, que los espectadores negros se colocaran máscaras de Blancos, de no aceptar éstos, que un maniquí simbolizara al espectador blanco.²⁷ Y es que "cette pièce est écrite non pour les Noirs mais contre les Blancs."²⁸ En efecto, diversos críticos hacen notar la recalcitrante sátira que Genet imprime en el diseño de todos los personajes de la Corte. El objetivo de Genet se muestra bien claro ante nosotros cuando responde porque le parece hermoso volver relojero o jardinero a un rey: "c'est aussi beau parce qu'il s'agit non d'exalter la mort, dans le cas de Louis XVI, mais il s'agit de rendre dérisoire l'idée de souveraineté d'un homme sur les

autres."²⁹ Gracias a la utilización de elementos fársicos, manejo de materiales no realistas y tono y apariencia grotescos, entre otros, Genet logra ridiculizar las imágenes de las figuras del poder, hasta el punto de convertirlas en seres patéticos, en seres tristemente risibles.

Ahora bien, resulta indispensable referirnos a dos historias en la obra que al no formar parte de la ceremonia, escapan al tono grotesco o patético que corresponde a una farsa como *Los Negros* y que se desarrolla más bien bajo un tono grave, serio al menos. Estas dos historias conforman en nuestra opinión la intriga de la obra: el juicio y condena a muerte de un traidor negro así como la revuelta que al parecer inicia en otra parte, y por último, la historia de amor entre Vertu y Village. Estas historias interrumpen la ceremonia y se pudiera creer que son los únicos acontecimientos que de verdad suceden, es decir, que forman parte de la realidad.

Pero *Los Negros* en su totalidad es una farsa. Estas historias pues, forman parte igualmente de la farsa. Esta supuesta "realidad" vuelve aún más obvio el carácter fársico de la obra; no lo desmiente: lo acentúa. Y lo subraya porque provoca el equívoco: ¿sucede o no la rebelión de los Negros? ¿Vertu y Village siguen actuando o realmente les inquieta el no saber cómo amarse? La incertidumbre desemboca en la ambigüedad total. Llega un momento en el que los mismos personajes dudan de la veracidad de sus palabras: Archibald, "mais, il joue encore ou il parle en son nom? (il hésite) Un comédien...Un Nègre..."³⁰

Dado que esta intriga nos hunde aún más en el desconcierto, dado que esta aparente realidad realza la irrealdad de la farsa en su conjunto, nos parece importante estudiar estas historias. Al hacerlo nos sentimos confrontados a las siguientes interrogantes: en *Los Negros*, ¿cuándo acaba la farsa, la apariencia, el fingimiento? Si la realidad misma es huidiza ¿qué

certezas nos quedan? Ninguna pareciera ser la respuesta. Y al tiempo en que Genet muestra esto, analiza el tema que se hace presente a lo largo de toda la obra: la corrupta relación de interdependencia entre Negros y Blancos, sometidos y opresores, débiles y poderosos. De este modo vemos cómo Genet no hace una obra sobre la Nada aún si una de las intenciones de la obra es mostrar que nada es seguro.

Así pues, a través del anuncio del juicio y condena a muerte de un traidor negro así como la lucha que al parecer inicia en otra parte, nos damos cuenta de que los personajes de *Los Negros* no son en absoluto simples como lo aparentan en un principio. Son tan complejos que por un momento han podido engañarnos, hacernos creer en su mascarada, en su odio y en su venganza inocuos:

Ville de Saint-Nazaire, Alors qu'un tribunal condamnait celui qui vient d'être exécuté, un congrès en acclamait un autre. Il va là-bas organiser et continuer la lutte. Notre but n'est pas seulement de corroder, de dissoudre l'idée qu'ils voulaient que nous ayons d'eux. Il nous faut aussi les combattre dans leurs personnes de chair et d'os. Vous n'étiez là que pour la parade. Derrière...

Celui qui tenait le rôle du Valet, sec : Nous savons. Grâce à nous on n'a rien deviné du drame que se passe ailleurs.³¹

Pero esa otra parte, ese "ailleurs", ¿es la realidad? Así parece. El ritual que llevan a cabo noche a noche es sólo un juego que por un lado, les ayuda a desahogar su odio por los Blancos y por otro, a desviar la atención del espectador blanco. Un poco de circo para evadirse de la realidad: la lucha de los Negros parece retomar bríos al haber sido capaces de castigar a sus propios traidores y al tener como meta final acabar con los Blancos, esta vez "de carne y hueso". Sin embargo no será sencillo: dice el que hacía de Misionario, "[...] pour les autres aussi será dur, surtout dans les premiers

temps, de secouer la torpeur de tout un continent enfermé dans les vapeurs, les mouches et le pollen..."³²

Se trata de una revolución: el caudillo va a continuar, no a comenzar una lucha, se trata de terminar con los Blancos pero también de sacudirse todos los estigmas, los vicios, los complejos. No basta liberarse en términos administrativos del colonizador. Mientras tanto, los Negros están hartos de conocer la vergüenza de ser y de aceptar ser esclavos, como declara la que hacía de Reina: "nous nous étions couverts d'un masque à la fois pour vivre l'abominable vie des Blancs, et pour vous aider à vous enliser dans la honte, mais notre rôle de comédiens tire à sa fin."³³ ¿Ya no representarán? ¿En verdad esa noche dejarán de actuar? : "or ce soir -mais ce soir seulement- nous cessons d'être comédiens, étant des Nègres."³⁴, dice Archibald. No obstante nadie puede estar seguro de que esa revolución realmente exista. Hay un momento en el que -cuando todos se alegran por la destreza del nuevo héroe- Bobo, personaje secundario o episódico pregunta: "mais... est-il noir, au moins? Un moment tout le monde est perplexe, puis éclate de rire."³⁵ No hay respuesta. ¿Esa risa significa que todo, incluso esa rebelión es un juego, que también estas historias están previstas? Existe una desconcertante ambigüedad en esta anécdota ya que, en el momento en que la Corte se desenmascara, pareciera efectivamente romperse la ceremonia, interrumpirse como en un cuadro en el que el pintor hubiera dejado una ventana abierta hacia el mundo real.

Pero esta especie de interrupción de la "realidad" no es incoherente con la ceremonia como pudiera creerse. De suyo, la ceremonia es falsa, la ceremonia es una farsa y, el paréntesis que parece abrirse hacia la realidad no hace sino acentuar el carácter fársico del ritual. La confusión, el desconcierto en el que esta serie de acciones sumergen al lector o espectador,

proviene justamente de las formas en que Genet las ha presentado. Al conjuntar ritual y farsa, el dramaturgo logra -además de una fascinación intensa causada por la incertidumbre, las escenas y palabras una tercera creatura: una ceremonia fársica. En esta ceremonia los valores se invierten pues se trata precisamente de hacer mofa de ellos. Estamos ante una especie de misa negra en donde se desacraliza del modo más hiriente -a través del escarnio- todos los sagrados valores de una civilización que se presenta decadente y ridícula, como una ruina.

De esta manera, en este crucigrama irresoluble, ni siquiera los personajes están ciertos de nada: dice Ville de Saint-Nazaire, "je croyais que ce soir, grâce à vous, tout devait changer? Et que cette nuit serait la dernière [...] avec colère: Vous voulez donc la continuer [la ceremonia] à l'infini? La perpétuer jusqu'à la mort de la race?"³⁶ Se podría pensar que no todos están convencidos de terminar la ceremonia y unirse a la lucha. Algunos como Bobo prefieren evadirse en el ejercicio de su odio,³⁷ otros, como Félicité están convencidos de que esa ceremonia es algo más que una pura comedia³⁸ y prefiere transmitir su pensamiento a través de metáforas: "...nous étions la Nuit en personne. Non celle qui est absence de lumière, mais la mère généreuse et terrible qui contient la lumière et les actes."³⁹ Esa madre generosa y terrible se llama seguramente África. ¿Esa luz podría llamarse verdad, toma de consciencia, revolución? A nuestro juicio, la incertidumbre sigue siendo la única certeza de esta historia. Hay quien, a pesar de todo, cree posible afirmar que: "hasta la lucha política es simplemente un juego, en que cada uno de los niveles de la acción retrocede más al engaño y la ilusión [...] el efecto inmediato es de nihilismo radical, de negación absoluta de una realidad que niega toda posibilidad de cambio, ya que las revoluciones quedan subsumidas en las imágenes que desafían, perpetuando la estructura de realidad

que derrocan..."⁴⁰

No queda la anterior opinión muy clara ni suficientemente apoyada con réplicas del texto mismo y resulta curioso encontrar opiniones completamente opuestas: "le rituel a changé de nature et cela devient particulièrement visible dans la manière dont il débouche dans le réel [...] les nègres tuent un de leurs, mais c'est à l'intérieur d'un combat réel qui maintient et renforce l'espoir de victoire."⁴¹

El elemento esperanza se relaciona directamente con la segunda historia que compone la intriga -que más que nunca hace honor a su nombre-. A lo largo de la pieza Vertu y Village interrumpen brevemente la ceremonia o más bien hacen caso omiso de ella para hablar del amor que parece empezar a surgir entre los dos. Ambos son personajes viciados pues han admitido la definición negativa que los Blancos les atribuyen, y su comportamiento, nacido de la humillación, reviste una profunda indignidad: Vertu -la ironía resulta obvia- es una prostituta, Village es el asesino que se encarga cada noche de violar y matar a una mujer blanca para escenificar después su crimen a través de la parodia de un ritual.⁴²

Nos parece conveniente hacer notar que es aquí en donde ceremonia y farsa se fusionan para dar a luz un falso ritual. Estamos ante un asesinato fingido, ante la pantomima de una celebración más que macabra grotesca. Genet retoma las formas de ciertos rituales para crear uno nuevo. A ese ritual que no es verdadero, en el que los cantos litúrgicos han sido substituidos por insultos, en el que se exalta no la concordia sino el odio; a este ritual pues, en el que se invierten los valores hasta volver negro el color de la esperanza, hemos de dar el nombre de farsa.

Vertu y Village entonces, son personajes cuya incierta historia de amor no forma parte de la ceremonia -aunque sí de la farsa- pues parecen ignorarla.

Estos personajes no se aman a sí mismos y se muestran incapaces de amarse entre sí como si no estuvieran preparados, como si no fuesen merecedores de ello: Village : "je ne pus supporter la condamnation du monde. Et je me suis mis à vous haïr quand tout en vous m'eût fait entrevoir l'amour, et que cet amour m'eût rendu insupportable le mépris des hommes , et ce mépris insupportable mon amour pour vous.[...] je ne sais pas si vous êtes belle, mais vous êtes l'Afrique, ô nuit monumentale, et je vous hais."⁴³

No se puede amar en medio de la indignidad y es más fácil odiar, obstinarse en la locura y en el rencor que reconocer que la culpa no es de los demás sino nuestra. Amar implica un radical cambio de actitud, un tirar a la basura la cantaleta de "nous sommes ce qu'on veut que nous soyons"⁴⁴ y sustituirla por la aceptación de su imagen y la búsqueda de su identidad no como inferior sino como distinta. En un momento dado Village parece decidirse por esta segunda opción gracias al amor que Vertu le inspira: "notre couleur n'est pas une tâche de vinasse qui déchire un visage [...] je suis beau, tu es belle, et nous nous aimons!"⁴⁵

Aquí nuevamente la solución parece ser inventar. Así como en el debate entre Félicité y la Reina -"ce qui est doux, bon, aimable et tendre sera noir [...] l'opéra aussi où nous irons , noirs, dans des Rolls noires, saluer des rois noirs..."⁴⁶, dice Félicité- la imitación de los modelos blancos sólo conduciría a los Negros a convertirse en una mala copia . En la relación entre Vertu y village, la imitación de una forma de amar resulta insuficiente:

Vertu, à Village: Tous les hommes sont comme toi: ils imitent. Tu ne peux pas inventer autre chose? Village: Pour toi, je pourrais tout inventer: des fruits, des paroles plus fraîches, une brouette à deux roues, des oranges sans pépins, [...] mais des gestes d'amour, c'est plus difficile..enfin, si tu y tiens...

Vertu: Je t'aiderai. Ce qui est sûr c'est que tu ne pourras pas enrouler tes doigts dans mes longs cheveux blonds...⁴⁷

Así pues la invención, la imaginación, la originalidad se revelan aquí como la respuesta que resuelve los conflictos. Una vez que los Negros reconozcan la belleza de su singularidad no tendrán más que inventarlo todo nuevamente, pero serán sus gestos, sus palabras, sus cantos, sus colores los que iluminen y recuperen su rostro borrado en los años de coloniaje. La liberación deberá pues, ser también cultural.

Pero ¿qué significa el no poder enredar los dedos en la cabellera rubia de Vertu?, ¿Que si la reconciliación de los Negros es posible, no lo es la de los Negros y los Blancos? ¿O simplemente que Village por más que lo intente, no podrá amar a Vertu quien ya no puede aceptar su identidad negra pues ahora no es sino el resultado de un mestizaje impuesto? Una vez más la ambigüedad, lo enigmático envuelven esta historia. También de nuevo, algunos críticos emiten juicios definitivos y opuestos los unos de los otros, como el siguiente de Christopher Innes: "...la acción retrocede cada vez más hacia el engaño y la ilusión, de modo que la historia de amor entre la Virtud y el Poblado, que al final se alejan del público tomados de la mano, en la clásica imagen del cliché teatral, se convierte en una obra dentro de una obra..."⁴⁷

Muy distinta es la interpretación de Martin Esslin: "cependant, à la fin de la pièce, quand le rite grotesque se dissout, Village et Vertu restent seuls sur la scène. Et Village essaye d'apprendre les gestes d'amour, pour difficiles qu'ils soient à apprendre. C'est le premier rayon d'espoir dans le sombre théâtre de Genet."⁴⁸ Lucien Goldmann coincide con Esslin: "avec *Les Nègres*, un autre pas important est franchi dans l'évolution du théâtre de Genet. L'espoir, la perspective de la victoire pénètrent, ne serait-ce que de manière périphérique dans l'univers de la pièce."⁴⁹

A nuestro juicio, la ambigüedad, la incertidumbre de los desenlaces de ambas historias son su sentido y su valor primordial. Esta ambigüedad produce

un efecto **desestabilizador** tanto en el lector como en el espectador y lo sumerge en la **fascinación** y en el desconcierto. El lector o espectador puede, por supuesto, interpretar de mil maneras estas historias. Nosotros podríamos extender este análisis página tras página, ejemplo tras ejemplo para concluir que no es posible comprobar en su totalidad ninguna de las interpretaciones anteriormente expuestas. Ahora bien, de ser necesaria una conclusión, diríamos que son muchas las lecciones extraídas y explicadas a lo largo del presente estudio que muestran a la obra, entre otras cosas, como una sátira del poder y del estado al que el sometimiento reduce al ser humano. Una sátira en fin del ser y del parecer. *Los Negros*, a la manera de los ilusorios salones de espejos, muestra cómo los disfraces agigantan enanos y empequeñecen gigantes hasta hacerlos confundir su esencia con su imagen. Esta farsa es el equivoco llevado a su máxima expresión.

Según la clasificación de Virgilio Ariel Rivera, puede considerarse una farsa de desnudamiento ya que desenmascara una ilusión que vivimos día con día: la de ser totalmente honestos y poder presentarnos ante los demás como realmente somos. En esta obra vemos como "todos somos comediantes", pues no existen seres cuya veracidad u honestidad sea incuestionable: todos parecen ser el personaje de ellos mismos. ¿Hasta qué punto somos lo que aparentamos ser? ¿Hasta qué punto aparentamos ser lo que somos? De este modo *Los Negros* se presenta también como la sátira de la apariencia y de la esencia.

Este juego de apariencias, este desarrollo de acciones que Jean-Bernard Moraly y otros encontraban incomprensible, ha encontrado pues, su acomodo exacto en el género fársico y su efectividad en lo ambiguo, como dice Bernard Dort: "c'est dans ses volte-face, ses cassures, dans son alternance de vrai et de faux, dans la façon de déjouer le théâtre par le relancer sans cesse et de sa manière de déstabiliser un spectateur auquel il n'est plus permis de se

reposer sur la moindre certitude qui réside la vertu cardinale des Nègres.⁵⁰

2. La circunstancia.

El segundo elemento estructural del drama que pasa por un proceso de sustitución de la realidad es la circunstancia, es decir, el tiempo y el espacio, como lo aseguran Luisa Josefina Hernández y Cecilia Rivera, entre otros.

Se nos dice, como hemos mencionado, que el sitio en donde se desarrolla la acción es África. Se trata desde luego de una muy estilizada representación del África:

Des rideaux de velours noir. Quelques gradins avec palier de différents plans à droite et à gauche [...] Un paravent vert est disposé sur un palier supérieur [...] Au milieu de la scène, directement sur le plancher, un catafalque recouvert d'une nappe blanche. Sur le catafalque, des fleurs en bouquets: iris, roses, glaïeuls, arums. Au pied du catafalque, boîte de circur des rues. La lumière est une lumière de néon, très violente.⁵¹

Dado el aspecto de la escenografía, los espectadores y lectores aceptamos la convención de que las acciones se desarrollan en África así como por la representación de los personajes y por sus diálogos; dice Félicité: "Dahomey!, Dahomey! [...] il pousse, ma belle, il grandit, verdit, il éclate en corolles, en parfums, et c'est toute l'Afrique ce bel arbre..."⁵²

Es necesario entonces creer que nos encontramos en medio de la selva. lugar propicio, por otra parte, para la celebración de los rituales africanos. El catafalco cubierto por un mantel blanco no puede simbolizar de manera más clara, la tumba de la cultura europea colonial. Sabemos que se trata de europeos específicamente cuando Vertu los menciona en su letanía de insultos:

"Blêmes...sauf: les Anglais, les Allemands et les Belges qui sont rouges..."⁵³, pero la agresión se ejerce directamente contra los franceses, ya que, aún si la Corte puede representar a la cultura europea en su conjunto, las réplicas de la Reina nos dan a conocer su nacionalidad: "Mais nous sommes bien en France?"⁵⁴

Los sonidos que emiten los Negros constituyen un ambiente que nos envuelve cada vez más y que produce la ilusión de encontrarnos en medio de la jungla africana: "très doucement d'abord, puis de plus en plus fort, les Nègres, presque invisibles sur le balcon, font entendre les bruits de la Forêt vierge: le crapaud, le Hibou, un sifflement, rugissements très doux, bruits de bois cassé et de vent."⁵⁵ Además, estamos enterados de que el lugar mismo - África- se hace cómplice de los Negros participando activamente en la destrucción de la Corte: las flores africanas asesinan a las europeas, el agua se congela, hierve o se seca para dañar a los Blancos, quienes son bien conscientes de todo ello: el Misionero, "peureux: [...] n'avancez plus. C'est un pays redoutable. Chaque fourré dissimule la tombe d'un missionnaire..."⁵⁶

Si nos atenemos a la escenografía ideada por Genet, nos percatamos de que en realidad es el texto el que inventa al África, ya que en ningún momento se habla de alguna representación figurativa que tienda a imitar al continente. El argumento y la representación inventan un sistema simbólico: plataformas con la sola sugerencia del color verde que puede hacer pensar en una rama, cortinas negras que realzan el color protagónico de la obra, alusiones al África por medio de metáforas, sonidos que imitan los de la selva, danzas frenéticas y música africana que recuerdan a cada momento el sitio en donde el que acepta la convención, concede estar. Todos estos elementos recuerdan también que lo que sucede no es real: "ici c'est le théâtre, non la ville"⁵⁷, dice Archibald. El mismo advierte desde el inicio que

se trata de un espectáculo: "ce soir nous jouerons pour vous [...] car nous sommes aussi des comédiens"⁵⁸

Todo insiste en esta farsa, en su carácter no realista.

Por otro lado, el tiempo transcurre de manera dudosa pues resulta prácticamente imposible afirmar de manera categórica su linealidad o su circularidad. Lo anterior se relaciona directamente con las historias que consideramos son la intriga ya que determinan el tiempo de la obra.

Hemos explicado las características del tiempo mítico. Si la revolución de la que hablan los Negros y el amor entre Vertu y Village no se realiza, el ritual de *Los Negros* está condenado a repetirse noche tras noche, insertándose así en una especie de tiempo mítico, en un tiempo que no transcurre pues inicia y termina en el mismo sitio, en un eterno presente. Jean-Marie Magnan afirma: "à la fin le rideau du fond se lève pour redécouvrir les nègre debout, autour d'un catafalque drapé de blanc comme celui qui était sur scène au lever du rideau rétablissant ainsi l'empire de la circularité." ⁵⁹ Sin embargo, algunos detalles vuelven factible diferenciar esta escena de la que abre la pieza: los personajes que conformaban la Corte se han quitado las máscaras y Vertu y Village, tomados de la mano, dan la espalda al público. Estas diferencias son trascendentes. Los personajes que hacían el papel de la Corte, desprovistos de sus máscaras, han dejado de representar el papel de Blancos. De pie y unidos en torno al catafalco, sería posible imaginarlos en actitud de reto o de triunfo. El comportamiento final de Vertu y Village puede sugerir su reconciliación con el amor, es decir, que éste sea posible entre ambos y que den la espalda al mundo ilusorio del falso ritual. De acuerdo con estas interpretaciones, el tiempo circular del ritual podría romperse ya que, reconciliados con ellos mismos y con su propia raza, los Negros no necesitarían asesinar lo que ya no les representa un conflicto.

Vemos de este modo, cómo la constante de la obra, lo incierto, determina también al Tiempo de la misma. Resultaría aventurado afirmar la linealidad o circularidad del Tiempo, pues si bien es posible encontrar argumentos que apoyen una u otra teoría, también se puede encontrar en seguida otros que a su vez las desmientan.

3. El lenguaje.

Consideramos que el tercer elemento estructural del drama, el lenguaje, es justamente el instrumento que posibilita el paso de la realidad a la farsa. El lenguaje de la obra conserva una perfecta lógica: no existen diálogos incoherentes ni monólogos carentes de sentido. No obstante el lenguaje de *Los Negros* es abundante en imágenes, metáforas, comparaciones y otros recursos poéticos. Es posible entonces definir el lenguaje de la obra como poético y aún cuando a lo largo del presenta análisis hemos ofrecido numerosos ejemplos que constatan la afirmación anterior, creemos preciso brindar en seguida otros que ilustren específicamente algunas figuras retóricas.

De este modo, encontramos una imagen del no ser, o del ser incompleto de los Negros que, reducidos a la imagen que los Blancos les confieren, optan por hundirse aún más en esa apariencia humillante. Dice Archibald: "il ne demeurera de toi que l'écume de ta rage. Puisqu'on nous renvoie à l'image et qu'on nous y noie, que cette image les fasse grincer des dents!"⁶⁰. A lo largo de la obra, las metáforas e imágenes que contraponen lo Negro a lo Blanco son también una constante: Village: "Ténèbres, mère auguste de ma Race, Ombre, tunique exacte qui me gante de l'orteil à la paupière, long sommeil où le plus fragile de vos enfants voudrait s'enrouler, je ne sais pas si vous êtes belle, mais vous êtes l'Afrique..."⁶¹ Se advierte claramente cómo toda esta

concatenación de metáforas se resume en el nombre de África.

También la cultura occidental es evocada de mil modos, recordando su color: "o nobles pâleurs, colorez mes tempes, mes doigts, mon ventre! Oeil, iris aux nuances délicates, iris bleutés, iris des glaciers, iris pervanche..."⁶², y en enumeraciones de todo lo que significa la civilización de occidente; la Reina: "...à moi, vièrges du Parthénon, ange du portail de Reims, colonnes valériennes, Musset, Chopin, Vincent d'Indy, cuisine française, Soldat Inconnu, chansons tyroliennes, principes cartésiennes..."⁶³, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Los personajes mismos saben que el lenguaje poético es uno de los principales medios de su venganza: "inventez non l'amour, mais la haine, et faites donc de la poésie, puisque c'est le seul domaine qu'il nous soit permis d'exploiter."⁶⁴.

Cuando Village, por ejemplo, nombra a su padre sólo con esa palabra, lo obligan a buscar una perífrasis cruel: Village, "et comment me conseillez-vous d'appeler le mâle qui engrossa la négresse de qui je suis né?"⁶⁵ se trata de agrandar, de hacer crecer el lenguaje: dice Archibald, "c'est par l'élongation que nous déformerons assez le langage pour nous envelopper et nous y cacher: les maîtres procédant par contraction."⁶⁶

Así como Genet da asilo en su teatro a todos los proscritos sociales, también acoge a todas las palabras desterradas del reino de la "decencia y el buen gusto". En *Los Negros*, paralelamente a un lenguaje poético exquisito o mejor dicho, insertados en este lenguaje, insultos e imágenes procaces, hirientes o terribles encuentran acomodo. Dice Genet: "pour ce qui est du vocabulaire dit obscène, le fait est que ces mots existent. S'ils existent, c'est pour être utilisés [...] Or, le rôle de l'écrivain est d'insuffler une valeur aux mots." ⁶⁷. Así pues, no calificaríamos el vocabulario empleado por

Genet como soez sino como exacto. Ha utilizado, cada vez, sólo la palabra precisa, el término requerido para acabar una imagen, obtener un sonido, describir un objeto concreto u abstracto. Elige también las palabras por todo lo que pueden evocar. El título de la obra, por ejemplo, entendido por algunos como una alusión al término negritud, mismo que fue creado por Aimé Césaire, y que dio nombre a un movimiento literario francófono fundado por él en los años treinta, junto con Léopold Sédar Senghor.⁶⁸

No obstante "nègre" sigue siendo un término despectivo con el cual el francófono racista denomina a los Negros. No es descabellado considerar también la segunda acepción del título. Tal vez, aquellos que consciente o inconscientemente siguen pensando que una persona negra es incapaz de hablar correctamente el francés -recordemos la expresión "parler petit nègre", (hablar como negrito)- sean los que acusan a Genet de emplear un lenguaje incompatible con los personajes, a lo cual Genet responde: "si quelconque venait me dire que les Noirs ne parlent pas come ça, je lui conseillerais d'aller poser son oreille contre leur coeur, car c'est exactement cela qu'il entendrait. Il faut être capable d'entendre ce qui n'est pas formulé."⁶⁹

¿No constituyen la precisión y la concisión des de las características esenciales del lenguaje poético? Diremos entonces junto con Edmund White: "plus qu'en aucun de ses poèmes Genet atteint dans cette pièce à une diction poétique véritable."⁷⁰

Hasta aquí hemos analizado tres de los elementos estructurales del drama: los personajes, la circunstancia y el lenguaje. Para finalizar nuestro estudio resulta preciso delimitar cuál es el subgénero de esta farsa ya que dicho género no existe -como hemos señalado- en estado puro, sino siempre acompañado del género cuyos elementos son substituidos por otros no realistas.

A nuestro juicio y de acuerdo a la teoría de los críticos en quienes

basamos este trabajo, *Los Negros* puede ser considerada una Pieza fársica o una Farsa didáctica.

La contingencia del cambio constituye una constante en el género dramático que autores como Rivera y Hernández denominan Pieza: "en el momento que ocurre el drama, el cambio es la imposibilidad para la mayoría de los personajes de la pieza; se lo impiden los prejuicios de clase, el ocio, la comodidad, la seguridad, las 'buenas maneras' [...] Sin embargo, el cambio se acerca inexorable [...] la realidad siempre se está haciendo presenta desde afuera del escenario."⁷¹

En *Los Negros* se encuentran estas características, pero al tratarse de una farsa, el factor realidad permanece siempre en un nivel secundario o inasequible para los personajes.

Hemos visto que, por más que se intente, no se alcanza nunca a encontrar la salida de la estructura laberíntica de esta pieza. Siempre que se cree haber encontrado la clave que demuestra la veracidad o la falsedad de la rebelión, algunos renglones o páginas después, se encuentra la frase que desmiente cualquiera de las dos hipótesis. Esta incertidumbre no impide definir la obra como una Pieza fársica.

Si admitimos que la rebelión es falsa, esto implica, como para algunos de los personajes de la Pieza, la aceptación de la vida y la toma de consciencia de su situación. De esta manera, aún si las condiciones en las que se encuentran los Negros son invariables, existe ahora una percepción real de las mismas y, por lo menos, la falta de acción no acompaña más al auto-engaño. Si la rebelión es verdadera, aquellos personajes capaces de cambiar y de hacer que las cosas cambien, han experimentado en ellos mismos dos transformaciones. La primera de carácter interno: la toma de consciencia; y la segunda de carácter externo: el unirse tarde o temprano a la lucha real.

La concepción de la Pieza es formal, es decir, constituye una estructura ordenada de modo que los personajes sean presentados en su circunstancia y en seguida se desarrolle la acción. Cosa que sucede en *Los Negros* de manera obvia: Archibald, maestro de ceremonias, presenta a sus compañeros y nos sitúa en una circunstancia toral: el asesinato de la mujer blanca.⁷² La Pieza consta generalmente de en anécdotas simples y personajes complejos. Si consideramos sólo la ceremonia, se diría que *Los Negros* consta de una anécdota simple aún cuando esta hipótesis se desvanece con la presencia de lo que llamamos intriga. Así *Los Negros* es una obra de evidente complejidad tanto en su anécdota, como en lo que toca a los personajes.

El tono de la Pieza fársica es patético, o sea, exagerado, su finalidad estriba en impresionar o conmover. El personaje que emplea un tono patético resulta, como en *Los Negros*, muchas veces ridículo pues utiliza un tono más alto que el requerido en su circunstancia. La grandilocuencia de la Reina Blanca resulta muchas veces patética.

El efecto de una pieza fársica es el mismo que el de una farsa didáctica: la catarsis fársica. En nuestra opinión, a través del asesinato de la mujer blanca y de insultos y bromas cruentísimas, los Negros experimentan una catarsis al vengarse al menos de este modo de sus colonizadores. También el espectador o lector puede vivir dicha catarsis al identificarse con los Negros, aún si no es Negro. Cuando sabemos que históricamente los Negros han sido un pueblo sometido, un grupo humano que por decirlo de alguna manera ha formado parte de los vencidos, al verlos ahora triunfar, vengarse de algún modo de los años de humillación y cólera amordazada, nosotros, espectadores y lectores, nos situamos del lado de los negros y matamos -sin culpa, como ellos- a los responsables de la vejación colonial.

Ahora bien, si consideramos *Los Negros* como una farsa didáctica, la

existencia de la rebelión y el amor entre Vertu y Village no son determinantes. Lo que interesa aquí es extraer la estructura de la obra y ver si es susceptible de corresponder a la concepción lógica de la farsa didáctica. Esta ilustra un razonamiento y son los personajes quienes sirven para tal efecto. La farsa didáctica consta de un armazón de premisas y una conclusión. Podríamos presentar la estructura de *Los Negros* del modo que sigue:

1. El colonizador define negativamente al colonizado (le da una imagen negativa: salvaje, torpe, feo)
2. El colonizado acepta esta imagen porque la perpetúa en una conducta inútil y aberrante : el asesinato, tanto real como ficticio.
3. Conclusión: el colonizado no podrá liberarse sino hasta que reconozca la belleza de su diferencia e invente un modo propio de ser.

El tono de este tipo de farsa es grotesco. Como hemos visto se trata de un tono doble que es posible encontrar con frecuencia en *Los Negros*. El miedo del Misionero, por ejemplo, o aquel llamado a la civilización occidental de la Reina Blanca en la que apela al Soldado Desconocido y a la cocina francesa poniéndolos en un mismo nivel, puede causar risa, aunque efectivamente, sean los valuartes de la cultura blanca a los que está solicitando auxilio. Cuando Archibald habla de "que les Nègres se Nègrent [...] dans leur odeur, dans l'oeil jaune, dans leurs goûts cannibales..." 78, tal vez podamos esbozar una sonrisa, pero es siempre una sonrisa amarga, somos testigos de algo terrible: cruel y cómico.

Ahora bien, abiertamente Genet nunca declaró querer provocar una toma de conciencia ni un cambio de la realidad a través de sus obras. Sin embargo nos sorprende cuando dice: "L'acte est le refuge le moins vile des esclaves. Mais

il ne faut pas qu'il demeure désintéressé et destiné seulement à amuser le repos du seigneur. Il se justifie s'il incite à la révolte active, ou à tout le moins, s'il introduit dans l'âme de l'opprimeur le doute et le malaise de sa propre injustice."⁷⁴

Con esta opinión del propio autor acerca de la función del arte, consideramos pertinente la definición de los Negros también como farsa didáctica, siempre con la convicción de que una obra artística es susceptible de tantas interpretaciones como lectores entren en relación con ella.

Pieza fársica o Farsa didáctica son definiciones que, como hemos visto, pueden aplicarse a Los Negros. La intención que persigue el hacer uso de estos términos no es de modo alguno encajonar en el armario de las clasificaciones inflexibles una obra de suyo inaccesible a los epítetos simplistas. Tal vez, de habernos guiado por otros críticos dramáticos, se hubiera podido finiquitar este trabajo sin ofrecer las anteriores definiciones, pero la falta de éstas significaría traicionar el método de investigación presentado al inicio del presente capítulo.

Recordemos que éste plantea de manera clara la necesidad de encontrar siempre el o los posibles subgéneros de la farsa.

Al analizar el lenguaje y la circunstancia de los personajes, el carácter de estos, así como al intentar mostrar a cada momento los aspectos fársicos de *Los Negros*, hemos buscado entender el funcionamiento de esta obra para hacerla comprensible como farsa.

CONCLUSIONES

La identificación de los elementos y estructuras rituales existentes en *Los Negros* nos ha conducido a establecer paralelismos entre estos, y aquellos provenientes fundamentalmente de dos prácticas religiosas: la católica y las del Africa Negra tradicional.

Hemos visto cómo varios ritos frecuentes en ambos cultos han servido de materia prima para los recreados en la obra. Al mismo tiempo, descubrimos que la característica esencial de los ritos religiosos, el ser sagrados, desaparece ya en el ritual convertido en farsa, de ahí que pensáramos en la pertinencia de estudiar este proceso de transformación.

Así, hemos recorrido intelectualmente el camino que nos lleva en *Los Negros*, del ritual a la farsa. Ciertamente, la notable presencia de elementos rituales en esta pieza hace factible denominarla ritual o ceremonia. Ahora bien, en este ritual solemne, fastuoso, de exhuberancia verbal y plástica siempre existen factores que en vez de alterar determinan su carácter: factores como el odio, la burla, la crueldad. Estos parecerían inusitados en un ritual religioso pero no en éste, el cual, por decirlo de algún modo, se ridiculiza a sí mismo.

Podemos decir entonces que se trata de un ritual sacrilego. Es precisamente esto último lo que lo convierte en farsa. *Los Negros* es la parodia de un ritual: la imitación burlesca de una ceremonia sagrada, es la sátira, la puesta en evidencia a través del escarnio de una situación corrupta.

Esta situación es la vida misma. El hombre cree en la seriedad de su existencia y de ésta hace un ritual: "j'apprenais par exemple qu'ils ont la possibilité de représenter de vrais drames et d'y croire."¹, dice Diouf. La

vida aparece entonces como una gran ceremonia. Desde siempre el hombre no ha hecho más que repetir los gestos estereotipados de sus antecesores. Imita y cree que vive, repite y cree que inventa, en conclusión sólo es un actor que rememora con su existencia la vida de los otros.

El tiempo del hombre como el de los rituales es cíclico: nacer, crecer, reproducirse y morir son las etapas que constituyen este ciclo. Sin embargo, llegado un momento, algunos desesperados, sienten la necesidad de romper, de escapar de esa repetición asfixiante, la mayor parte sucumbe porque el hábito se vuelve vicio, se vuelve herrumbre, como diría Samuel Beckett: "el aire está lleno de nuestros gritos, pero la costumbre es una gran sordina."

En una situación similar se encuentran los Negros. Noche tras noche repiten un ritual en el que fingen asesinar a una mujer blanca, símbolo de la civilización occidental. Noche tras noche arrojan fuera su odio por los Blancos a través de insultos y acciones simbólicas; de este modo se purifican un poco, sólo lo suficiente para soportar una existencia que saben absurda por inútil. Su encono es infecundo, su cólera pequeña, del tamaño de la rabieta de un niño.

Vemos pues cómo Genet se ha servido del ritual para crear una ceremonia fantástica que no resultaría difícil identificar con la vida del hombre. El ritual de *Los Negros* tiene vocación de solemnidad pero se vuelve grotesco porque todo su fasto y su grandilocuencia se reduce a un juego, a una representación. El hombre cree en la solemnidad de sus actos pero su vida no es más que un ritual patético cuando no hace sino transitar el camino que todos transitan porque eso es la normalidad; para utilizar los verbos de los que se sirve Vertu, no inventan caminos: los imitan. Esta es, a nuestro juicio una de las maneras más amplias en las que se puede interpretar una obra como *Los Negros*. La pieza entonces, no es solamente la sátira de la colonización.

francesa en África o la crítica mordaz de las relaciones de interdependencia que se establecen entre el opresor y el oprimido; es además, la puesta en evidencia de la conducta viciada del hombre.

En este tren de ideas, la lucha de los Negros resulta infecunda y pequeña por irreal. Matan a sus opresores únicamente en su fantasía, aunque en este punto es importante hablar de la incertidumbre, una constante que determina la pieza. La rebelión que parece suscitarse en algún otro lugar es incierta, al igual que la realización del amor entre Vertu y Village. Hemos visto cómo, en determinado momento, los mismos personajes ignoran si lo que sucede forma parte de la representación o si sus compañeros han dejado de actuar; una de las claves se encuentra a nuestro juicio, comprendida en esta breve réplica de Archibald, maestro de ceremonias: "...car nous sommes aussi des comédiens."² Archibald se dirige al público, a nosotros, espectadores y lectores: ellos como nosotros, son comediantes.

Así pues, los Negros no son únicamente el espejo en el que se ven reflejados los Blancos y estos no son el espejo en el que se ven reflejados los Negros. Este juego de espejos se ve elevado a la tercera potencia al dirigirse también al público: los Negros se encuentran incapacitados para hacer algo real porque esa es la ley de la sociedad; porque nadie puede escapar a que su vida sea impuesta, sea fingimiento, mentira, farsa. Así pues, los Negros como el hombre no vencerán a nadie sino a partir del momento en que dejen de representar. A pesar de todo ellos lo saben: "notre but n'est pas seulement de corroder, de dissoudre l'idée qu'ils voudraient que nous ayons d'eux. Il nous faut aussi les combattre dans leurs personnes de chair et d'os."³

Tal vez las manifestaciones políticas sean magníficos ejemplos de grupos de comediantes. En ellas, los participantes gritan su inconformidad hasta

sosegar su enojo, por un momento creen que sus gritos dañan a quienes ofenden. -¿realmente lo creen?- Las manifestaciones son farsas, son fiestas catárticas, útiles, como la ceremonia de *Los Negros* sólo como paliativos de la rabia.

No pocos artistas comparten con Genet la concepción del hombre como un actor, del mundo como un gran teatro. Pero nuestro dramaturgo es irreverente, no conforme con mostrar que cuando decimos vivir sólo representamos, ni siquiera nos concede la gracia de ser actores trágicos, nuestra existencia es irrisoria: sólo somos comediantes. Vemos cómo todos, desde la perspectiva genética, no somos sino los personajes de nosotros mismos. Nunca somos enteramente honestos, no podemos; la sociedad impone ciertos ritos de iniciación y nuestra sinceridad es el precio de la factura por no parecer sospechosamente inadaptado. Ser diferente es peligroso, cuestionar la norma es peligroso, y es más confortable y menos arriesgado tener un armario repleto con trajes y caretas para cada ocasión, actuar según convenga, jugar la comedia, que enfrentar solos una ruina gigante llamada sociedad.

Hemos visto cómo la esencia de los elementos rituales -su carácter sagrado- se pierde al integrarse en *Los Negros*, pues es precisamente el desacralizar, esta vez en más de un sentido, una de las funciones primordiales de la farsa.

Desacralizar implica aquí no sólo la ausencia de una búsqueda de comunicarse con algún ser divino o de algún objetivo extra-empírico; significa también y sobre todo, mostrar a través del desenmascaramiento de los personajes, el verdadero rostro de entidades que en otra circunstancia parecen absolutamente respetables e incuestionables, como las figuras del Poder simbolizadas por la Corte. La imagen del colonizado se desacraliza también; en esta obra cuya más clara antítesis se establece entre Negros y Blancos, nunca

se tropieza con la cómoda fórmula de "los Negros son buenos, los Blancos son malos"; para conocer la Verdad hace falta descubrir sus matices. Así, en el universo de esta farsa nadie se salva, nadie deja de ser responsable de su propia condición. Vemos entonces a los Negros no como las víctimas a quienes es preciso compadecer, sino como los cómplices mismos de su indignidad: mientras admitan la imagen caricaturesca que les han dado los Blancos y en el fondo deseen ser ellos los amos; mientras los asesinen sólo de manera simbólica a través de una dramatización, su venganza será ficticia y temporal: catártica, y de este modo, útil únicamente para el desfogue de su odio, para el alivio de su ira, pero inútil en la realidad.

En este punto nos parece relevante no perder de vista la trascendencia social de los conflictos sociales en *Los Negros*. La época que vio nacer esta obra, presenció también los movimientos independentistas de varias colonias francesas del Africa Negra, no es difícil entonces encontrar en *Los Negros* una crítica satírica de dicha colonización. Tampoco parece un desatino ver esta pieza como el símbolo común de los marginados; y de este modo, los alcances de esta obra se multiplican: el problema dejaría de ser exclusivamente racial y la obra hablaría de las relaciones corruptas que se establecen en general entre el opresor y el oprimido. Esta tesis se refuerza al recordar cómo el propio autor formaba parte de esos grupos que la sociedad relega y menosprecia: "cette pièce est écrite non pour les Noirs, mais contre les Blancs. J'y manifesterai encore le ressentiment d'un homme qui fut condamné à l'humiliation et au désespoir."⁴

Exilado del mundo que se dice decente, decide acoger en su teatro a los seres -incluso a las palabras- que los demás artistas desdeñan: "si mon théâtre pue c'est parce que l'autre sent bon"⁵

La presencia de las preocupaciones sociales de Genet en *Los Negros* es

innegable, lo es más aún cuando confieza la discreta esperanza de que las imágenes y metáforas que son, y a través de las cuales se expresan los Negros, logren germinar inquietudes en el alma del opresor:

S'il ne s'en délecte pas, l'opresseur n'écarte pas facilement de lui l'image d'un opprimé réduit à la servilité - à quoi donc servirait l'oppression sinon à lui donner une idée de force par la faiblesse de ceux qui reconnaissent et vénèrent cette force-, cette image à la fois le rassure et le charme. Elle n'est qu'une image, et c'est elle qu'essaiera de transformer l'opprimé. Si cette image, qui d'abord est en lui, tout à coup inquiétait l'opresseur?⁶

Genet expresa su esperanza -es preciso insistir- de manera discreta, casi silenciosa, pues no confía en el arte como instrumento para el cambio de la sociedad: "le désespoir dépassé dans l'oeuvre d'art ne permettrait le triomphe que de quelques individus qui, de la sorte, s'évaderaient de la collectivité opprimée, sans bénéfice pour elle, qui ne gagnera son salut que par la révolte effective, dans le domaine des faits réels."⁷ No se debe exagerar la trascendencia de lo social en particular en *Los Negros*, aún si tampoco se puede negar su importancia en esta obra que, de cierto modo, es un testimonio crítico de su tiempo.

No todo es desolador. Consideramos necesario hacer notar que lo anterior resulta de la racionalización de los símbolos en los que nos es presentada esta farsa. Conviene insistir en la importancia de *Los Negros* en tanto que obra de arte.

Genet, como otros dramaturgos, experimenta esa singular nostalgia por un teatro ritual, por un teatro que alcance el nivel, la gravedad, la trascendencia de una ceremonia religiosa: "on ne peut rien attendre d'un métier qui s'exerce avec si peu de gravité ni de recueillement [...] il faudra bien que l'architecte découvre le sens du théâtre dans le monde et, l'ayant

compris, qu'il élabore son oeuvre avec une gravité presque sacerdotale et souriante.

Su ideal del drama es la misa católica, la cual considera "le plus haut drame moderne [...] Le point de départ disparaît sous la profusion des ornements et des symboles qui nous bouleversent encore. Sous les apparences les plus familières -une croûte de pain- on y dévore un dieu. Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation."⁹.

De este modo, una obra dramática se presentaría como un conjunto de símbolos fascinantes, capaces de cautivar por completo hasta el punto de hacer imposible pensar en otra cosa que no fuera la representación, o ¿hay que decir celebración? Una fascinación colectiva produciría una experiencia ritual: la comunión. "J'espérais obtenir ainsi l'abolition des personnages [...] au profit des signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier, mais s'y rattachant tout de même afin d'unir par ce seul lien l'auteur au spectateur. Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter."¹⁰.

¿Qué son los Negros sino la metáfora de lo que deben representar?
¿Existe comunión más obvia que la complicidad de los Negros entre sí y la Corte y la que todos los personajes establecen con el público al dedicarle abiertamente el espectáculo?

En realidad, en escena encontramos precisamente los símbolos de las instituciones en las que un imperio fundamenta su poder y más que personajes perfectamente individualizados, encontramos las metáforas de lo que deberían significar, metáforas más de una vez irónicas: Vertu designa una prostituta, Félicité, a uno de los personajes cuyo encano es más encarnizado.

Por otra parte, al dirigir la representación contra los Blancos, aún el público negro se ve involucrado en el juego cuya gravedad, cuya atonía en

cada vez mayor. La razón de que esta obra no pueda pasar desapercibida por el espectáculo, radica en que nadie puede dejar de sentirse concernido: se realiza por o en contra él, y hemos visto como, casi de modo inevitable, incluso un espectador que no pertenezca a ninguna de las dos razas se ve impelido a tomar una posición, un partido. Este grotesco ritual es trascendente porque involucra a todos, porque a todos importa.

Genet soñaba con un teatro que pudiera ser ceremonia, que uniera en vez de distanciar, que incluso insertara al espectador en una especie de tiempo mítico: "entre autres, le théâtre aura pour but de nous faire échapper au temps, que l'on dit historique..."¹¹ A decir verdad, el asistir a un espectáculo de esta magnitud -una representación que ocupara nuestros sentidos por completo- podría, por decirlo así, hacernos "salir del Tiempo", es decir, del transcurso de la vida cotidiana, para introducirnos en otro tiempo, el de la obra de teatro, un tiempo que, como el de los mitos, siempre es un "ahora" pues circular, no lineal. El teatro, como diría Mircea Eliade acerca de la lectura "proyecta al hombre moderno fuera de su duración personal y le integra y le integra en otros ritmos, le hace vivir en otra historia."¹²

Así pues, vemos de qué manera *Los Negros* cumple uno a uno los requerimientos que su autor considera fundamentales para la obtención de un drama que dejara de ser motivo de esparcimiento, para convertirse en motivo de comunión.

Trascendencia y fascinación, son características esenciales de *Los Negros*; obra cuya luminosa belleza alcanza la categoría de una revelación. El nivel de perfección de esta pieza, tal vez produzca en muchos un sobrecogimiento extraño, como cuando se está ante algo sobre natural. Tal vez el éxtasis de la contemplación estética viva en la misma dimensión que el fervor religioso. Entonces el sueño de Jean Genet tendría lugar en la Tierra:

"une représentation qui n'agirait pas sur mon âme est vaine. Elle est vaine si je ne crois à ce que je vois qui cessera -qui n'aura jamais été- quand le rideau tombera. Sans doute une des fonctions de l'art est-elle de substituer à la ferveur religieuse l'efficace de la beauté."¹²

Tal vez no es posible recuperar la sacralidad del teatro. En nuestros días drama y religión constituyen dos manifestaciones distintas. Sin embargo, aún se puede intentar recuperar la ritualidad del teatro, sustituir la fe por la belleza y crear un teatro necesario. No un teatro perezoso que divierta a través de bromas fáciles a los ociosos. No un teatro pedante que sirva como pretexto para presumir de culto. Un teatro trascendente, necesario, honesto. Un teatro que busque expresar una verdad a través de la belleza. Un teatro en el que el arte resucite al recordarnos la falta de humanidad del mundo, y lo humanos -ahora y a pesar de todo- que nos hace falta ser.

Hacer del teatro un oficio reverente, ejercerlo con gravedad sacerdotal, edificarlo con alegría y esmero. Crear metáforas polisémicas en vez de personajes. Inventar creaturas que, al igual que la luz solar, iluminen con mil tonos distintos al recrearse con la lluvia -los espectadores-.

Construir un teatro de símbolos con el fin de hacer descender la fascinación y la belleza. Edificar un teatro que tienda a la elevación pero que no se eleve tanto que olvide sus raíces humanas. Un teatro que sea ritual, una celebración solemne, un reencuentro del hombre con el hombre. Para que éste halle en él una verdad necesaria y descubra una mentira a través de esa ceremonia de belleza. Para que esa verdad lo ilumine y quizá, esa mentira lo avergüence. Entonces la belleza artística se revelaría -tal vez- como uno de los medios de salvación del mundo.

NOTAS

Introducción

1. Mircea ELIADE ed., *The Encyclopedia of religions*, V. XII, p.405"

Antecedentes

2. "Si oponemos la vida a la escena es porque presentamos la escena como un lugar vecino de la muerte, en donde todas las libertades son posibles.", Jean Genet citado por Antoine Bermar, LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire biographique des Auteurs*, p. 294.

3. Vs. *Ibidem.*, y J-P DE BEAUMARCHAIS et.al., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, pp.839-894

4. "En febrero de 1950 se interrogó a un millón de alumnos de los últimos años de secundaria: 84% creían que era conveniente que Francia mantuviera la Unión Francesa con los territorios de ultramar [...] pensaban que Francia podía sentirse orgullosa de su obra colonial.", Charles-Robert AGERON, *La descolonisation Française*, p.107

5. "En abril de 1956, 45% de las personas interrogadas creían que dentro de diez años, Madagascar y Argelia serían integradas a Francia y 13% pensaba lo mismo con respecto al Africa Negra.", *Idem.*

6. "Había hecho un buen trabajo o un magnífico trabajo en sus colonias.", *Idem.*

7. "Los compañeros de ruta del Partido Comunista Francés, los neutralistas, los intelectuales de la Unión Democrática Revolucionaria, mantenían un mismo discurso colonial, fundado sobre presupuestos leninistas y consideraciones morales. Entre estos, militantes como Claude Bourdet, Jean Rous, Daniel Guérin, alcanzaron en los medios parisinos y con los colonizados, una audiencia inesperada. Pero el 'papa del anticolonialismo' fue indiscutiblemente Jean-Paul Sartre, antes mejor conocido como 'papa del existencialismo', *Ibid.*, p.110.

8. "Colonizar es educar, pero educar es emancipar", *Ibid.*, p.112.

9. Vs., *Ibid.*, p.113.

10. Pierre BERTAUX, *Africa. Desde la prehistoria hasta los estados actuales*, p.187.

11. "Catorce Estados africanos que la habían pedido.", Charles-Robert AGERON, *op. cit.*, p.133.

12. "Africa, inevitablemente, se enlistará en la única vía compatible con su dignidad: la vía de la independencia.", *Ibid.*, p.141.

I. Los Negros y el ritual

13. "Su muñeca de niña mimada no pertenecía al rito.", Jean GENET, *Les Nègres*, p.29
14. "...Han hecho bien de llevar a cabo el rito, como cada noche...", *Ibid.*, p.31.
15. "No tienen derecho de cambiar nada al ceremonial...", *Ibid.*, p. 31.
16. "Esta ceremonia me hace daño.", *Ibid.*, p. 48.
17. Patrice DAVIS, Diccionario del teatro. *Dramaturgia, estética, semiología*, p. 430.
18. *Idem.*
19. *Ibid.*, p. 431.
20. Cf. Jean MAISONNEUVE, *Les rituels*, p. 3.
21. Jean CAZENEUVE, *Sociologie du rite*, p. 17.
22. Mircea ELIADE ed., *The Encyclopedia of religions*, V. XII, p. 405
23. Jean MAISONNEUVE, *op. cit.*, p. 13.
24. Mircea ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, p. 351.
25. Jean GENET, *Dialogues*, p. 33.
26. Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, V. I p. 685.
27. Mircea ELIADE, *The Encyclopedia of religions*, V. III, p. 179.
28. *Ibid.*, p. 180.
29. "Sabemos que hemos venido a asistir a nuestros propios funerales.", Jean GENET, *op. cit.*, p. 27.
30. "Ya pagó. Habrá que acostumbrarnos a esta responsabilidad: ejecutar nosotros mismos a nuestros propios traidores.", *Ibid.*, p. 109.
31. "Va allá a organizar y continuar la lucha.", *Ibid.*, p. 110.
32. "Puesto que no podemos permitir a los Blancos asistir a una deliberación ni mostrarles un drama que no les interesa, y que, para disimularlo hemos debido elaborar el único que les concierne, debemos acabar este espectáculo y desembarazarnos de nuestros jueces...", *Ibid.*, p. 112.
33. Jean GENET, *Les Nègres*, Paris, Gallimard, (col. Folio), [1958] 1990.
34. "No me tutee. No aquí. Que la educación sea llevada hasta el punto

en que se convierta en una carga monstruosa. Ella también debe horrorizar.", Jean GENET, *op.cit.*, p. 44.

35. "Muy amable, como se es con los humildes: te lo aseguro, puedo esperar...", *Ibid.*, p.102.

36. Mircea ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, p. 353.

37. "Village tira del gatillo, pero no se oye ningún ruido. El Gobernador cae en su lugar.", *Ibid.*, p. 115.

38. "La Corte: cada actor será un Negro enmascarado cuya máscara es un rostro de Blanco puesto de manera que se vea una larga banda alrededor e incluso el cabello crespo.", *Ibid.*, p. 20.

39. Germaine DIETERLEN, "Masques et sociétés traditionnels de l'Afrique occidentale", *Le Masque. Du rite au théâtre*, p. 27.

40. Laënnec HURBON, *Dios en el vudú haitiano*, p. 94.

41. "Cuando se corre el telón, cuatro Negros en frac /.../ y cuatro Negras en traje de noche bailan en torno al catafalco una especie de minuet que se diría de Mozart, lo silban y tara rean.", Jean GENET, *op. cit.*, pp. 19-20.

42. "Las danzas no tienen lugar sino en la noche. No hay una sola que no se danse para nuestra perdición.", Jean GENET, *op. cit.*, p. 95.

43. Mircea ELIADE, *El Mito del eterno retorno*, pp. 18-19.

44. "Ustedes están en África.", *op. cit.*, p. 101.

45. "...nuestras plantas están muertas señora. Asesinadas por las de los Trópicos.", *Ibid.*, pp. 93-94.

46. "Es un país temible. Cada trampa disimula la tumba de un misionero...", *Ibid.*, p. 95.

47. Critopher INNES, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, pp. 19-20.

48. Mircea ELIADE ed., *The Encyclopedia of religions*, V. I, p. 66.

49. Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, p. 155.

50. Cf. Vicente MULAGO, *Simbolismo religioso africano*, p. 3.

51. *Ibid.*, pp. 14-15

52. Mircea ELIADE, citado por Vicente MULAGO en *Simbolismo religioso africano*, pp. 14-15, véase también Mircea ELIADE, "Etnomencología de la iniciación" en *Lo sagrado y lo profano*, pp. 158-161.

53. "Una tosca máscara de carnaval en festín, que representa una mujer

blanca de gruesas mejillas y que rie...", Jean GENET, *op. cit.*, p. 62.

54. Cf. Gabriel Weisz, *La máscara de Genet*, p. 206.

55. Laënnec HURBON, *op. cit.*, p. 94.

56. "Voy a dar mis primeros pasos en un mundo nuevo", Jean GENET, *op. cit.*, p. 63.

57. "Pálidos como el estertor de un tuberculoso, Pálidos como lo que lame el culo de un hombre enfermo de ictericia, Pálidos como el vientre de una cobra, Pálidos como sus condenados a muerte, Pálidos como el dios que mordisquean por la mañana [...] ¡Yo los saludo, Pálidos!", *Ibid.*, p. 65.

58. "Torre de Ebano, Puerta del Cielo abierta de par en par para que entre, majestuoso y mal oliente, el Negro [...] ¿Era entonces verdad, Señor Jesús, que tras la máscara de un Blanco descubierto *in fraganti* tiembla de horror un pobre Negro?", *Ibid.*, pp. 65-66.

59. "Neige: expira, expira suavemente, Nuestra Señora de los Pelicanos, linda gaviota, gentilmente, galantemente, déjate torturar. Vertu: enlútense grandes bosques, que se desliza en silencio, a sus grandes pies polvo blanco.", *Ibid.*, p. 82.

60. Christopher INNES, *op. cit.*, p.160.

61. "... (rie) la mujer sucumbe. Se puede decir de ellos lo que sea, esos chicos son estupendos jodedores. [...] ¡clac! ,apagó la bujia", Jean GENET, *op. cit.*, p. 83.

62. Jean GENET, *Les Nègres*, p. 86.

63. Cf. Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, pp.155-157 y pp. 84-85.

64. "Una hostia gris [...], ¿blanca por un lado, negra del otro?", Jean GENET, *op. cit.*, p.13.

65. "El viaje debió ser duro y penoso pequeña mía. Al fin reencuentra a su verdadera familia.", Jean GENET, *Ibid.*, p. 88.

66. "No comprendo nada de nuestras preocupaciones. Nuevas relaciones se establecen con las cosas.", Jean GENET, *Ibid.*, p. 91.

67. "Bobo se arrodilla y pasa la mano bajo la falda de la máscara, de donde saca una muñeca grande de aproximadamente 60 centímetros, que representa al Gobernador.", Jean GENET, *Ibid.*, p. 76.

68. Gabriel WEISZ, *La máscara de Genet*, pp. 210-211.

II. Los negros y la farsa

1. "En cuanto a los espectáculos, a las leyes generales del espectáculo hay una que se debe considerar antes que nada: el espectador estará tan maravillado con la representación de los actores que deberá temer su salida.", Jean GENET, "Lettres à Antoine Bourseiller", *Les Nègres au Port de la lune*, p. 235.
2. "...son, ante todo un espectáculo...", Maurice CHEVALY, *L'enfer à fleur de peau* p. 151.
3. Claudia Cecilia ALATORRE, *Análisis del drama*, p. 25.
4. Patrice DAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, p. 218.
5. Virgilio Ariel RIVERA, *La composición dramática*, p. 191.
6. Claudia ALATORRE, *op. cit.*, p. 191.
7. Virgilio RIVERA, *op. cit.*, pp. 193-194.
8. Luisa Josefina HERNANDEZ, *Seminario de crítica literaria dramática. (Apuntes de clase)*, México, Facultad de filosofía y Letras, 1994.
9. Claudia ALATORRE, *op. cit.*, p. 113.
10. Eric BENTLEY, *La vida del drama*, p. 220.
11. *Ibid.*, p. 205.
12. *Ibid.*, p. 207
13. Cf. Claudia ALATORRE, "Catarsis fársica", *Análisis del drama*, pp. 117-119.
14. Luisa Josefina HERNANDEZ, *Seminario de crítica literaria dramática*, U.N.A.M., F.F. y L., 1994.
15. Eric BENTLEY, *op. cit.*, p. 220.
16. *Ibid.*, p. 215.
17. "Las obras de Genet [...] se avocan a vencer cada segundo la ilusión del realismo y de su copia certificada conforme.", Jean-Marie MAGNAN, *Essai sur Genet*, p. 171.
18. "El infierno me obedece. Se abre o se cierra con un signo de mi enjoyada mano. Bendije esposos, bautisé negritos, ordené batallones de curas negros, y les traje el mensaje de un crucificado.", Jean GENET, *Les Nègres*, p. 118.
19. "Confianza, Majestad. Dios es blanco [...] ¿Hubiera permitido el milagro griego? Desde hace dos mil años Dios es blanco, como sobre un mantel blanco, limpia su boca blanca con una servilleta blanca [...] ve caer la

nieve...", *Ibid.*, pp. 35-36.

20. "Hemos pues matado a una Blanca." *Ibid.*, p. 27.

21. "...es para castigar un crimen que me he puesto en marcha. ¿Dónde están los Negros, señor Gobernador?", *Ibid.*, p. 95.

22. "Colonialmente hablando, he servido bien a mi patria [...] recibí mil sobrenombres que probaban el aprecio de la Reina y el terror del salvaje.", *Ibid.*, p. 115.

23. "No soporto el dolor físico, ustedes lo saben, pues yo era el artista [...] esta noche ya no soy lo que fui ayer, pues también sé traicionar.", *Ibid.*, p. 119.

24. Véase *Ibid.*, p. 20.

25. "Cuatro Negros en frac -no, [...] Ville de Saint-Nazaire llevará los pies descalzos y un sueter de lana - y cuatro Negras en traje de noche [...] El frac [...] se acompañará de zapatos amarillos. Los tocados de las damas [...] evocan falsas elegancias, el más grande mal gusto.", *Ibid.*, pp.19-20.

26. "Inventen, sino palabras, frases que corten en vez de ligar. Inventen no el amor sino el odio [...] procedan con delicadeza. Tengan la habilidad de no elegir más que razones de odio [...] usted nos va a hablar de la razón, de la conciliación: nosotros nos obstinaremos en la sinrazón, en el rechazo. Usted hablará de amor.", *Ibid.*, pp. 37 y 41.

27. Véase *Ibid.*, p. 15.

28. "Esta pieza fue escrita no para los Negros, sino contra los Blancos.", Jean GENET, "L'Art es le refuge..." en *Les Nègres au Port de la Lune*, p. 100.

29. "Es igualmente hermoso porque se trata no de exaltar la muerte, como en el caso de Louis XVI, sino de volver irrisoria la idea de soberanía de un hombre sobre los otros.", Jean GENET, *Dialogues*, p. 29.

30. "Pero, está actuando o habla por él mismo? (titubea) Un comediante...Un Negro...", Jean GENET, *Les Nègres*, p. 112.

31. Ville de Saint-Nazaire, en el momento en que un tribunal condenaba al que acaba de ser ejecutado, un congreso aclamaba a otro. Está en camino. Irá allá a organizar y continuar la lucha. Nuestro objetivo no es solamente de corroer, de disolver la idea que quisieran que tuviésemos de ellos. Hay que combatirlos también de carne y hueso. Ustedes no estaban aquí más que para la comedia. Detrás...

El que hacía de Valet, seco: lo sabemos. Gracias a nosotros no han adivinado el drama que se desarrolla en otra parte., Jean GENET, *Les Nègres*, p. 110.

32. "El que hacía de Misionero. [...] para los demás también será duro, sobre todo en los primeros tiempos, sacudir la torpeza de todo un continente encerrado en los vapores, las moscas y el pelen...", *Ibid.*, p. 111.

33. "Nos cubrimos con una máscara para vivir la abominable vida de los Blancos y para ayudarlos al mismo tiempo a hundirse en la vergüenza, pero nuestro papel de comediantes llega a su fin.", *Ibid*, p. 112.

34. "esta noche, pero sólo esta noche -dejamos de ser comediantes, siendo Negros." *Ibid.*, p. 49.

35. "pero...¿al menos es negro? Un momento, todo el mundo se queda perplejo, después, rompe a reír., *Ibid.*, p. 111.

36. "¿yo creía que esta noche, gracias a ustedes, todo debía cambiar? ¿Y que esta noche sería la última? [...] con cólera: ¿Ustedes la quieren continuar [la ceremonia], hasta el infinito? ¿Perpetuarla hasta la muerte de la raza?", *Ibid.*, p. 87.

37. Cf., *Ibid.*, p. 106

38. "...éramos la noche en persona. No la que es ausencia de luz, sino la madre generosa y terrible que contiene la luz y los actos.", *Ibid.*, pp. 104-105.

39. Critopher INNES, *op. cit.*, pp. 34 y 35.

40. "el ritual ha cambiado de naturaleza, lo que lo vuelve particularmente visible en la manera en que desemboca en lo real [...] los negros matan a uno de los suyos, pero es al interior del combate real que se mantiene y refuerza la esperanza de la victoria.", Lucien GOLDMANN, "Le théâtre de Jean Genet" en *Contributions à la sociologie de la connaissance.*, p. 129.

41. Cf. Jean GENET, *op. cit.*, pp. 34 y 83.

42. "no pude soportar la reprobación del mundo, y me puse a odiarla cuando todo en usted me hubiera hecho entrever el amor, y el amor me hubiera vuelto insoprtable el desprecio de los hombres, y ese desprecio insoprtable mi amor por usted [...] no sé si usted es bella pero usted es el África !Oh Noche monumental!, y la odio.", *Ibid.*, p. 45-46.

43. "Somos lo que quieren que seamos", *Ibid.*, p.122.

44. "nuestro color no es una mancha de vinaza que desgarrar un rostro, [...] !Yo soy guapo, tú eres bella, y nos amamos!", *Ibid.*, p. 52.

45. "lo que es dulce, bueno, amable y tierno será negro [...] también la Opera, a donde iremos, negros, en Rolls negros, a saludar a reyes negros...", *Ibid.*, p. 105.

46. Vertu a Village: todos los hombres son como tú, imitan. ¿No puedes inventar otra cosa? Village: por tí. podría inventarlo todo: frutas, palabras más frescas, una carretilla de dos ruedas, naranjas sin semillas, pero gestos de amor, es más difícil... en fin, si tanto te importa... Vertu: yo te ayudaré. Lo que es seguro, al menos, es que no podrás enredar tus dedos en mi larga cabellera rubia...". *Ibid.*, p. 123.

47. Critopher INNES, *op. cit.*, pp. 162-163.

48. "sin embargo, al final de la pieza, cuando el rito grotesco se disuelve, Village y Vertu quedan solos en escena. Y Village intenta aprender los gestos de amor, por difíciles que sean de aprender. Es el primer rayo de esperanza en el sombrío teatro de Genet.", Martin ESSLIN, *Le théâtre de l'absurde*, pp. 223-224.

49. "Con *Los Negros*, se ha dado otro paso importante en la evolución del teatro de Genet. La esperanza, la perspectiva de la victoria penetran, aún si no es más que de forma periférica, en el universo de la pieza.", Lucien GOLDMANN, *op. cit.*, p. 128.

50. "...es en sus medias vueltas, sus cortes, su alternancia de verdadero y falso, en su manera de desbaratar el teatro para reconstruirlo sin cesar, y su manera de desestabilizar un espectador al que no le es permitido descansar sobre la menor certeza...que reside la virtud cardinal de *Los Negros*." Bernard DORT, "Une extraordinaire jubilation" en *Les Nègres au Port de la lune*, pp. 108-109.

51. "Cortinas de terciopelo negro. Algunas gradas con plataformas en diferentes planos, a la derecha y a la izquierda, [...] Un biombo verde está colocado sobre una plataforma superior [...] En medio del escenario, directamente sobre el piso, un catafalco cubierto con un mantel blanco. Sobre el catafalco, ramos de flores: iris, rosas, gladiolas, yaros. Al pie del catafalco, caja de limpiabotas callejero. La luz es una luz de Neón, muy violenta", Jean GENET, *Les Nègres*, p. 19.

52. "¡Dahomey! ¡Dahomey! [...] él nace, preciosa, crece, reverdece, rompe en corolas, en perfumes, y es toda África ese bello árbol...", *Ibid.*, p. 102.

53. "Pálidos, salvo: los ingleses, los alemanes y los belgas que son rojos...", *Ibid.*, p. 65.

54. "pero... ¿realmente estamos en Francia?", *Ibid.*, p. 97.

55. "muy suavemente primero, después cada vez más fuerte, los Negros, casi invisibles bajo el balcón, reproducen los ruidos de la selva virgen: el sapo, el buho, un silbido, rugidos muy lejanos, ruidos de madera rota y viento.", *Ibid.*, p. 93.

56. "temeroso: [...] No avancen más. Es un país temible. Cada trampa disimula la tumba de un Misionero...", *Ibid.*, p. 95.

57. "aquí es el teatro, no la ciudad.", *Ibid.*, p. 66.

58. "esta noche actuaremos para ustedes [...] pues también nosotros somos comediantes.", *Ibid.*, pp. 24 y 26.

59. "al final, el telón de fondo se levanta para descubrir a los Negros de pie, alrededor del catafalco blanco como el que estaba en escena al levantarse el telón -reestableciendo así el imperio de la circularidad.", Jean-Marie MAGNAN, *op. cit.*, p. 127.

60. "No quedará de ti más que la espuma de tu rabia. puesto que se nos remite a la imagen y se nos ahoga en ella, ¡que esa imagen les haga rechinar los dientes!", *Ibid.*, p. 48.

61. "Tinieblas, madre augusta de mi Raza, Sombra, túnica exacta que me cubre del orbe al párpado, largo sueño en donde el más frágil de sus hijos quisiera moverse, yo no sé si usted es bella, pero usted es el África...", *Ibid.*, p. 46.

62. "¡oh nobles palideces, colorean mis sienes, mis dedos, mi vientre! Ojo, iris de matices delicados, iris azulados, iris de los glaciares, iris doncella...", *Ibid.*, p. 53.

63. "...a mí, Vírgenes del portal de Reims, columnas valerianas, Musset, Chopin, Vincent d'Indy, cocina francesa, Soldado desconocido, canciones tirolesas, principios cartesianos...", *Ibid.*, p. 55.

64. "Inventen no el amor, sino el odio, y hagan poesía puesto que es el único dominio que nos es permitido explotar.", *Ibid.*, p. 38.

65. "¿y como me aconseja llamar al macho que cargó a la negra de la que nací?", *Ibid.*, p. 37.

66. "Es por elongación que deformaremos lo suficiente el lenguaje para envolvernos y escondernos en él: los amos procedieron por contracción.", *Ibid.*, p. 38.

67. "Por lo que toca al vocabulario llamado obsceno, el hecho es que esas palabras existen. Si existen, es para ser utilizadas [...] ahora bien, el papel del escritor es infundir un valor a las palabras.", Jean GENET, "Dossier. Jean Genet par lui même", en *Magazine Littéraire*, p. 21.

68. Véase Edmund WHITE, *Jean Genet*, cap. XIV, p. 431.

69. "si alguien viniera a decirme que los Negros no hablan así, yo le aconsejaría ir a poner su oreja contra su corazón, pues exactamente eso lo que escucharía. Hay que ser capaces de escuchar lo que no se ha formulado.", Jean GENET, "Dossier. Jean Genet par lui même", en *Magazine Littéraire*, p. 22.

70. "más que en ninguno de sus poemas Genet alcanza en esta pieza una verdadera dicción poética.", Edmund WHITE, *op. cit.*, p. 432.

71. Claudia ALATORRE, "Pieza", *Análisis del drama*, p. 53.

72. Cf. Jean GENET, *Les Nègres*, pp. 23-27.

73. *Ibid.*, p. 60.

74. "el arte es el refugio menos vil de los esclavos. Pero no debe permanecer indiferente y destinado tan sólo a divertir el reposo del Señor. Se justifica si incita a la rebelión activa, o, al menos, si introduce en el alma del opresor la duda y el malestar de su propia injusticia." Jean GENET, "L'Art est le refuge...", en *Les Nègres au Port de la lune*, p. 99.

Conclusiones

1. "Aprendí, por ejemplo que tienen la posibilidad de representar dramas verdaderos y creer en ellos.", Jean GENET, *Les Nègres*, p. 91.
2. "...pues también nosotros somos comediantes.", Jean GENET, *Ibid.*, p. 26.
3. "Nuestra meta no es tan sólo corroer, disolver la idea que quisieran que tuviéramos de ellos. Hace falta combatirlos también en sus personas de carne y hueso.", *Ibid.*, p. 110.
4. "Esta escrita fue escrita no para los Negros, sino contra los Blancos. Manifestaré en ella una vez más el resentimiento de un hombre que fue condenado a la humillación y a la desesperación.", Jean GENET, *Les Nègres au Port de la lune*, p. 100.
5. "Si mi teatro apesta es porque el otro huele bien.", Jean GENET, "L'étrange mot d'...", *Les Nègres au Port de la lune*, p. 171.
6. "Si no se deleita, el opresor no aleja de sí fácilmente la imagen de un oprimido reducido a la servidumbre -de qué le serviría la opresión sino para darle una idea de fuerza por la debilidad de aquellos que reconocen y veneran esta fuerza- esta imagen a la vez lo tranquiliza y lo encanta. No es más que una imagen, y es la que intentará transformar el oprimido. ¿ Si esta imagen que esta primeramente en él, de repente, inquietara al opresor?", Jean GENET, "L'Art est le refuge...", *Les Nègres au Port de la lune*, p. 102.
7. "La desesperación superada en la obra de arte no permitiría el triunfo más que de algunos individuos que, de este modo, se evadirían de la colectividad oprimida, sin beneficio para ésta, quien no ganará su salvación sino por medio de una revuelta efectiva, en el dominio de los hechos reales.", Jean GENET, *Ibid.*, p. 99.
8. "Nada se puede esperar de un oficio que se ejerce con tan poca gravedad ni recogimiento [...] hará falta que el arquitecto descubra el sentido del teatro en el mundo y, habiéndolo comprendido, que elabore su obra con una gravedad casi sacerdotal y sonriente.", Jean GENET, "L'étrange mot d'...", *Les Nègres au Port de la lune*, pp. 169-170.
9. "...el más elevado drama moderno [...] el punto de partida desaparece bajo la profusión de ornamentos que aún hoy nos convulsionan. Bajo las apariencias más familiares -un trozo de pan- se devora un dios. Teatralmente no sé de nada más eficaz que la elevación.", Jean GENET, "Lettre à Jean-Jacques Pauvert", *Les Nègres au Port de la lune*, p. 163.
10. "Esperaba de esta manera obtener al abolición de los personajes [...] en beneficio de los signos tan alejados como fuera posible de lo que deberían significar primeramente, pero relacionándose de todos modos con el fin de unir por ese único lazo al autor con el espectador. En síntesis, obtener que esos personajes no fueran en escena sino la metáfora de lo que debían representar.", Jean GENET, *Ibid.*, p. 163.
11. "Entre otras, el teatro tendrá por finalidad hacernos escapar del

tiempo, que se dice histórico.", Jean GENET, "L'étrange mot d'...", *Les Nègres au Port de la lune*, p. 168

12. Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, p. 173.

13. "Una representación que no cause efectos sobre mi alma es vana. Es vana si no creo en lo que veo que cesará -que dejará de ser- cuando el telón caiga. Sin duda una de las funciones del arte es la de substituir la fe religiosa por la eficacia de la belleza.", Jean GENET, "L'étrange mot d'...", *Les Nègres au Port de la lune*, p. 164.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía directa.

- GENET, Jean,
Dialogues. [France] Le Monde, 1990, 76 pp.
- GENET, Jean, et. al.,
"Dossier.Jean Genet par lui même", en *Magazine Littéraire*. N 174,
Junio de 1981, Paris, pp. 17-49.
- GENET, Jean,
Les Nègres. Paris, Marc Barbezat-L'Arbalète, 1992, 122 pp., col.
"Folio"
- GENET, Jean,
Les Nègres au Port de la lune.Genet et les différences. Paris,
Éditions de la différence, 1988, 285 pp.

Bibliografía indirecta.

- AGERON, Charles-Robert,
La décolonisation française. Paris, Armand Colin, 1991, 207 pp.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Paul, de, et. al. *Dictionnaire des Littératures de
Langue française*, Paris, Bordas, 1984, pp. 889-893, 1680 pp.
- BERTAUX, Pierre,
"Caracteres y efectos generales de la colonización" en
África.Desde la prehistoria hasta los Estados actuales. Madrid,
Siglo XXI, 1974, pp. 187-196, 359 pp.
- CAZENEUVE, Jean,
"Prière, oblation, sacrifice" en *Sociologie du rite*. Paris,
Presses Universitaires de France, 1971, pp. 283-305, 334 pp.,
col. "S.U.P."
- CHEVALY, Maurice,
"Les Nègres" en *Genet.L'enfer à fleur de peau*. T. II, Marseille,
Ed. Le temps parallèle, 1989, pp. 149-233.
- DAVIS, Patrice,
Diccionario del teatro.Dramaturgia, estética, semiología.

Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, 605 pp.

DIETERLEN, Germaine, et. al.

"Masques. Sociétés traditionnelles d'Afrique occidentale" en *Le Masque. Du rite au théâtre*. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988, pp. 27-32, 310 pp.

ELIADE, Mircea, edit.,

The Encyclopedia of religions. T. I, III, X, XII, New York, Macmillan Publishing Company, 1987.

ELIADE, Mircea,

Historia de las creencias y de las ideas religiosas. T. IV, Madrid, Ed. Cristiandad, 1980, 321 pp.

ELIADE, Mircea,

Lo sagrado y lo profano. Colombia, Labor, 1994, 185 pp. col. "Labor.Nueva Serie", N 21.

ELIADE, Mircea,

"El espacio sagrado. Templo, palacio, centro del mundo" y "El tiempo sagrado y el mito del eterno recommienzo" en *Tratado de historia de las religiones*. México, Era, 1984, pp. 328-365.

ESSLIN, Martin,

"Jean Genet" en *Le théâtre de l'absurde*. Paris, Buchet-Chastel, pp. 195-228, 455 pp.

GOLDMANN, Lucien, et. al.

"Le théâtre de Jean Genet. Essai d'étude sociologique" en *Contributions à la sociologie de la connaissance*. Paris, Anthropos Paris, pp. 109-140, 206 pp., col. "Cahiers du laboratoire de sociologie de la connaissance"

HERNANDEZ, Luisa Josefina,

Seminario de crítica literaria dramática. U.N.A.M., Facultad de Filosofía y Letras, 1994.

HURBON, Lucien, et. al.

"El vudú como culto personal, familiar y colectivo" en *Dios en el vudú haitiano*. Buenos Aires, Ed. Castañeda, 1978, pp. 87-120, col. "Estudios antropológicos y religiosos".

INNES, Christopher,

El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia. México, F.C.E., 1992, 283

LAFFONT-BOMPIANI, dir.,

Dictionnaire biographique des Auteurs. T. II, Grande Bretagne, Ed. Robert-Laffont, 1985, pp. 294-295, 791 pp., col. "Bouquins".

MAGNAN, Jean-Marie,

"Les Nègres ou la vertu du simulacre", en *Essai sur Genet*. Paris,

Ed. Pierre Seghers, pp.171-177, col. "Poètes d'aujourd'hui", N 148.

MAISONNEUVE, Jean,

Les rituels. Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 122 pp., col. "Que sais-je".

MULAGO, Vicente,

"Iniciación africana e iniciación cristiana" en *Simbolismo religioso africano. Estudio comparativo con el sacramentalismo cristiano*. Madrid, Ed. Católica, 1979, pp.13-68, 332 pp.

RIVERA, Virgilio, Ariel,

La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros. México, Gaceta, 1993, 264 pp., col. "Escenología", [N 10].

ROBERT, Paul,

Le Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, Le Robert, 1989, 685 pp.

WEISZ, CARRINGTON, Gabriel,

"Los Negros" en *La máscara de Genet*. México, U.N.A.M., 1977, pp. 205-214, 231 pp., col. "Opúsculos", N 90.

WHITE, Edmund,

"Capítulo XV" en *Jean Genet*. Paris, Gallimard, 1993, pp. 399-438, 685 pp., col. "Biographies".