

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**LA MASCARA
DE
GENET**



T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN LETRAS

(ARTE DRAMATICO)

p r e s e n t a

HAROLD GABRIEL WEISZ CARRINGTON

México, D. F.

1975



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Con mi más profundo agradecimiento al:

Dr. Carlos Solórzano.

INDICE.

Prefacio.....	1.
Capítulo I: Genet, La máquina existencial	7.
Capítulo II: La política del mal	23.
Capítulo III: El requiem de la tragedia.....	52.
Capítulo IV: Genet, El suntuoso fantasma.....	86.
Capítulo V: El teatro de la descomposición.....	105.
Capítulo VI: La mascara de la farsa.....	113.
Capítulo VII: El pensamiento biológico en Genet...	127.
Capítulo VIII: Alta vigilancia.....	135.
Capítulo IX: El balcón.....	144.
Capítulo X: Los negros.....	158.
Capítulo XI: Los biombos.....	166.
Conclusión: La herencia de un delincuente.....	171.
Notas.....	174.
Bibliografía.....	185.

PREFACIO

Thank God I'm normal, normal, normal
Thank God I'm normal
I'm just like the rest of you chaps.

ARCHIE RICE

La sociedad tiene lugares malditos, donde se recluye a aquellos seres humanos arrojados por la comunidad que luego enfrentarán el horror de sus circunstancias. Se desea cubrirlos, incinerarlos y finalmente deshacerse de ellos; como el desperdicio maloliente que toda ciudad defeca.

Ancianos empobrecidos, mendigos, alcohólicos, enfermos mentales, leprosos y delincuentes de todas edades habitan estos lugares, para no dañar con su presencia-y sobre todo con sus actos el espejismo immaculado de la elegante metrópoli.

De estos basureros salió Jean Genet. Nace en París en 1910 y la Asistencia Pública se hace cargo de él. Durante su infancia es acusado de robo y confinado a un reformatorio en Mettray. Se evade de ahí, para luego alistarse y prestar servicio durante cinco años en la Legión Extranjera, de la cual desertó.

Recorre los barrios bajos de Barcelona, Roma, Nápoles, Brindisi, Yugoslavia, Checoslovaquia, Austria, Alemania, Polonia y finalmente Francia.

En estos primeros momentos lo único que la sociedad ofrece a Genet es la prisión o la expulsión.

Recluido en 1942, escribe Le Condamné a Mort; Cocteau, Jouhandeau y Paulhan le leen. Un muchacho que está a punto de ser condenado a muerte le inspira para escribir su novela Notre-Dame-des-Fleurs. Un año más tarde termina Miracle de la Rose.

En 1947 Jovet escenifica Las criadas y Genet recibe el premio "Pléiade".

En 1948 se libra de una condena a perpetuidad gracias a una petición firmada por Sartre, Cocteau, Marcel Achard y otros escritores, dirigida al presidente de la Cuarta República Vincent Auriol.

A partir de 1948 sus obras teatrales son escenificadas mundialmente. En Estocolmo se presenta Las criadas; un año más tarde, en Mathurins, Alta vigilancia.

En 1951, después de largos años de publicaciones clandestinas, aparecen las obras completas de Genet en Gallimard. Le encargan un prólogo a Sartre, pero éste se entusiasma a tal grado que termina haciendo el estudio más profundo que jamás se haya hecho de escritor alguno: Saint Genet, comédien et martyr, que resulta ser una exploración intensiva sobre un hombre que desafía con su existencia los "valores" tras los que suele pararse la burguesía.

En 1956 se publica El balcón. Robert Blin escenifica Los negros en Lutece, convirtiéndose en el director predilecto de Genet.

En 1958 Genet escribe Ça bouge encore, que luego intitula Les Mères, para finalmente aparecer como Les Paravents.

La acción transcurre en territorio argelino. Y como la herida aún es reciente, naturalmente no podrá escenificarse en Francia. ¿Qué significa la guerra de Argelia? El grado de brutalidad al que llegaron los franceses sólo puede comprenderse en el libro de Henri Alleg.

Henri Alleg, detenido en una prisión de Argel, relata sin comentarios inútiles y con una admirable precisión, los "interrogatorios" que ha tenido que sufrir.

Se le desviste, se le ata, se le somete a las burlas; los soldados van y vienen profiriendo insultos y amenazas, con una indiferencia que pretende ser terrible.

Pero Alleg, desnudo, temblando de frío, atado a una tabla todavía negra y pegajosa de anteriores vómitos, reduce todas esas maniobras a su detestable verdad. No son más que comedias interpretadas por imbéciles. Comedia, la violencia fascista de sus palabras, el juramento de "mandar al diablo a la República".

Comedia, la intervención del "edecán del general M", que termina con estas palabras; "no le queda sino suicidarse". (1)

Con estos fragmentos sacados del prefacio que hizo Sartre para el libro de Henri Alleg, exdirector del periódico Alger République sentiremos el clima que imperaba en Argelia como resultado de la ocupación francesa.

En 1959, De Gaulle concede tras varios años de guerra la autodeterminación de Argelia.

Les Paravents se escenifica en Berlín el año de 1961, y

no será sino hasta 1966 que se autorice el estreno de la obra en París. Lo que no impidió que el ejército francés se diera por aludido y los veteranos se sintieran insultados. Un movimiento de extrema derecha envía comandos y se hacen manifestaciones fuera y dentro del teatro; la gente lanza objetos pesados contra los actores. Un diputado por Morbihan reclama a la Cámara la inmediata suspensión acordada contra el Théâtre de France y la prohibición de la farsa. Gracias a la intervención de André Malraux la obra puede seguir representándose.

Un estudio sobre Jean Genet no podría ignorar los acontecimientos que rodearon su vida, pero la profundidad analítica de su obra tanto las novelas como el teatro indica la necesidad de buscar más allá de los límites en que se encuentra la persona.

Genet va mostrando diferentes aspectos de la conducta humana y señala la crisis que provoca todo el sistema de fórmulas represivas impuestas al individuo, y que termina por lanzarlo a una forma diametralmente opuesta a la que realmente desea vivir.

Genet hace una denuncia sistemática de los absurdos que la sociedad presenta como normas absolutas para el bienestar, y que a fin de cuentas resultan estar basados en un sentimentalismo hipócrita usado por la clase gobernante. Al institucionalizarse el crimen en la gran máquina guerrera, ésta inmediatamente recibe la bendición unánime del sistema. Es cuando el individuo hace un acto llamado "criminal" que se le aplica toda la fe-

rocidad de la ley.

Como los "actos honrados" de la clase poderosa se han efectuado, debemos reconocer en ellos esa naturaleza efectista y tendenciosa basada en intereses políticos muy bien estudiados.

Estamos en una sociedad plagada de castas sexuales, políticas, intelectuales, económicas, religiosas y raciales. Genet divide al conjunto social y muestra la virulencia de los órganos enfermos, mofándose de toda esa podredumbre que suele envolverse con los velos momificados de la llamada "respetabilidad".

La poesía toma el lugar del verbo, abriendo un camino por el que pueden irse descubriendo las acciones más profundas; se abre un foro donde el individuo se enfrenta a la pluralidad de sus personalidades. (Una vez manifiestas las diversas partes del individuo, éste rechazará todas aquellas generalizaciones que pretenden adormecerlo con el opio del bienestar, haciéndolo coleccionar necesidades inútiles, hablándole "de su triunfo", de "su moralidad".) ¿Hasta cuándo se reconocerán los "sistemas absolutos" como retrógrados e inoperantes frente a la complejidad y mutabilidad de la persona?

(En el teatro de Jean Genet veo un aspecto de la literatura dramática que se nutre de la burla.) Pero si eso fuera todo, su poesía no tendría ningún interés. Porque el sarcasmo sólo muestra el miedo de quien lo usa y la persona termina justificándose intelectualmente con ataques defensivos al exterior.

Aquí la fuerza de la burla usada como instrumento dra--

mático, funciona para provocar reacciones tan violentas que, por coalición, lleguen a producir un clima fársico entre texto y actores, que a su vez representan para su público.

(Enrareciendo el clima emocional se produce el ambiente ritual que mueve al público a participar a pesar de sí mismo. Porque se ve retratado, engañado e hipnotizado, surgiendo una mezcla de emociones tan compleja que el delicado mecanismo del inconsciente se acciona.

Los actores, en un teatro político como lo es el de Genet, son palabras en el lenguaje simbólico. Cada personaje es el resultado del original visto bajo el influjo de la pesadilla donde todo se aumenta y guarda significados duales, desde aquel instante en que el hombre que sueña y se ve soñando toma una actitud de medium en cada instante que transcurre; donde toda la sociedad viene conformando un organismo que depende de su complejidad para funcionar. Aquí el rebelde necesita del reaccionario para su propio sustento caracterológico, como la policia del crimen, y en fin, todo aquello que se considere el absoluto opuesto a lo que está enfrentando, pues no es más que la parte defensiva en un mismo cuerpo conceptual.

(Quizá lo más importante en Genet sea el hecho de que señala continuamente el peligroso riesgo del silencio, Pues mientras más secreto se encuentre el poder y más deificado, mayor fuerza tendrá para influenciar a la comunidad.

CAPITULO I. GENET, LA MAQUINA EXISTENCIAL

El diagnóstico de nuestra época, la percepción de la nada y del peligro que gozarse en la nada misma, el rechazo de la lógica; estos aspectos de la filosofía de Nietzsche preparan el camino para lo que hoy se llama existencialismo, como le reconoce Sartre al decir: "El silencio de lo trascendente combinado con la persistencia de la necesidad religiosa en el hombre moderno es, hoy como ayer, la gran cuestión. Es el problema que atormenta a Nietzsche". Pero hay también otro vínculo con esta manera de pensar que Nietzsche mismo denomina "pensamiento experimental": él no sólo procura llevar todas sus ideas hasta sus últimas conclusiones en el plano especulativo, sino que trata además de vivir por ellas. Para él, igual que para los existencialistas, el cometido de la filosofía no consiste en erigir un sistema abstracto divorciado de la vida tal como se vive ésta en la realidad actual, sino en revelar un modo de vida que pueda ser aprobado por la experiencia y en ella se base. (1)

Es en el contexto del "pensamiento experimental" como entenderemos a Genet. Al irse levantando el concepto, éste se remontará a la existencia; ¡todo se pondrá en duda!

Me repugna la forma en que han hecho la sociedad. Siempre la he odiado, me hace vomitar. Para comenzar: Desde que intenté abrir la boca para respirar me trataron cruel y odiosamente. Vengo de un "asilo para niños pobres", y es en un reformatorio como el descrito en Miracle de la Rose, que aprendí a vivir. En el momento que encontré dentro de la literatura una forma de evacuación, mi odio tomó otro significado menos personal, no tan sólo traduciendo impulsos internos -más o menos accidentales- sino toda una filosofía esclarecida por una experiencia. Del desprecio salió una idea. Y esta idea se ha convertido -a medida que voy avanzando en mi obra- en algo mucho más sereno, indestructible.

Ahora que lo se doy testimonio

El orden social no puede mantenerse más que a un precio de infernal maldición, castigando a seres donde el más vil, el más abyecto, me es mil veces más cercano que cualquier burgués virtuoso y responsable. Desde siempre me proclamaré como el intérprete del desecho humano, del residuo que se corrompe en las prisiones, bajo los puentes, al fondo de la hedionda putrefacción de las ciudades. (2)

Genet queda transformado en cuantas partes lo integran, cada una se filtrará a través de una experiencia existencial y cada momento quedará manifiesto dentro de él, pues se dividirá explosivamente en cada uno de los personajes que lleva a su obra. Busca un reflejo que él mismo pueda reconocer al experimentar con la existencia y plasmarla en su literatura. (En este laboratorio explora sus visceras, de las que brotarán varias identidades: el traidor, el mentiroso, el rebelde, Genet femenino, y el destrozado. En éste proceso de reconocimiento quedan expuestas las entrañas, sufre en lo más profundo de su esencia, los riesgos son innumerables; pero él se ha fabricado una máscara de lodo y será así como pueda comenzar el canto fúnebre de sus farsas trágicas.

Sale al encuentro de los espectros que habitan en las ambivalencias oníricas y terrenales. "Genet no deja de metamorfosearse; el mismo acontecimiento arquetípico se reproduce en la misma forma ritual y simbólica a través de las mismas ceremonias de transfiguración". (3)

Su autorreconocimiento es brutal, por ello podemos situarlo en lo que Nietzsche llama "fenómeno dramático", el cual

se define como aquella metamorfosis que sufre el hombre para poder vivir y existir en otros cuerpos y otras almas. Los espectros son identidades existenciales que forman la materia con la que se llevará a cabo la metamorfosis, manifestándose en un mundo real para poder apropiarse de una forma concreta.

Consecuente a su transfiguración existencial, Genet se alimenta del teatro; así como también salieron los ditirambos del Dionisos que portaba en su ser la esencia de donde saldrían los dioses. Quizá éstos puedan aceptar el peligro (a pesar de que este privilegio existencial es de los mortales) y enfrenten también el misterio que crece en los territorios del sueño.

En este marco estallará una lucha de dualidades en la que se confundirán las voces del hombre apolíneo que canta en el universo del sueño. Pues es en Apolo donde se aprecian las facultades creadoras de las formas, es el dios visionario; divinidad de la luz y protector del pensamiento. Y por otro lado está el lenguaje del hombre dionisiaco que a través del poder narcótico del brebaje se entrega a esa parte activa de la comunidad. Se siente Dios, el Dios que acaba de soñar.

El hombre dionisiaco quiere poseer la verdad de la naturaleza y la experimenta en toda su fuerza; así se transformará en sátiro, prototipo del hombre primordial.

El drama será entonces la representación apolínea de nociones e influencias dionisiacas. Por lo que se puede decir que en el fenómeno dramático habita el concepto del "doble"; al

pasar por un filtro sicodramático quedan los personajes. Las pie-
les de estos personajes formarán el vestuario síquico.

Es en la historia de Psiquis y Amor que se entenderá el
concepto de vestuario síquico.

Las hermanas de Psiquis, envidiosas de la fortuna que
la favorece, a ella, la menor, deciden perderla.

Psiquis vive en un mundo idílico, pero se siente angus-
tiada pues nunca puede ver la cara de su marido; es en este deta-
lle en el que sus hermanas deciden apoyarse para conspirar contra
ella y le dicen: "Ahora recuerda el oráculo de Pitia, que ha
proclamado que tu estabas destinada en matrimonio a un monstruo
cruel. Y muchos labriegos y los que pasan por estos alrededores
y muchos vecinos de por aquí le han visto, ya anochecido, regre-
sar de su pasto y nadando en las aguas del cercano río".

Psiquis se siente tan atemorizada por estas palabras
que decide investigar la identidad de su marido para luego ase-
sinarlo.

Pero tan pronto como la luz le alumbró el misterio-
so lecho, ve a la más dulce y mansa de las fieras,
a aquel hermoso dios Cupido que reposa en un bello
abandono.

A las espaldas del dios que vuela, brillan unas
pequeñas alas de exquisita naturaleza. (4)

El vestuario que las hermanas ponen sobre Cupido es
obviamente el opuesto al que lleva el dios, pues ellas lo visten
con el odio y envidia que están experimentando, resultando una
identidad del "Tanatos" que puede ser el rostro escondido de

Cupido, pero lo cierto es que el vestuario síquico cubre a quien lo lleva.

Al ritualizar el transvestismo poéticamente, Genet llega "al momento helado" del que nos habla Sartre; es un lugar en el sueño de Genet que lo lanza a un eterno desconocimiento de su origen; esto se permite una reacción catártica en el acto del hombre que busca su identidad bajo el vestuario síquico de otro personaje.

A lo largo de su vida Genet sufre caídas cíclicas, una de ellas bajo la personificación del ladrón. Experimentará con él, para después hablar de la naturaleza que descubrió y la forma en que una sociedad lo condena y persigue bajo esta identidad.

El vestuario síquico de Genet se compone de la despersonalización de las emociones. "La emoción despersonalizada no es sólo un sentimiento, sino también una experiencia de algo auténtico y universalmente válido: Catharsis".⁽⁵⁾

Habitando en las cáscaras de las emociones, Genet encuentra en su propia persona al enemigo, es decir, al Genet social, moralista, esclavo, convencional, "respetuoso de las buenas costumbres", etcétera.

La diferencia es que él se encuentra de paso por estas identidades, mientras que la sociedad que lo rodea es inerte y reaccionaria en la medida que sigue hundida en su propia inflexibilidad.

La forma "normal" de ser es representada por esas per-

sonas invertebradas que pueden "adaptarse a todo"; estén donde estén, siempre jugarán el papel de conformistas.

Vivimos bajo la amenaza de una auténtica paranoia del espacio y del "quién se es"; la orden será: coexistir como todo el mundo. Sólo es aceptable quien no provoque disturbios.

Las sociedades tienden a un proceso de muerte cósmica dentro de la entropía de sus propias configuraciones.

La ley de Entropía está basada en complicados hechos físicos de la segunda ley de la termodinámica.

La entropía del universo (o de una estructura aislada) tiene un incremento constante e irrevocable, tiende naturalmente a deteriorarse y a perder sus peculiaridades, para moverse del estado de menor a mayor probabilidad, de un estado organizado y diferenciado en donde existan formas con sus peculiaridades, a un estado caótico y uniforme.⁽⁶⁾

El poeta opone resistencia a la entropía que lo rodea. Al buscar un continuo movimiento en identidades, resiste la tendencia a la uniformidad y la "pretendida tranquilidad del ser".

El mismo Nietzsche advertía esa caída al vacío... la nada.

Todo ser que busque movimiento será un peligro constante al monstruo entrópico que sólo desea acostarse en su tumba, sin ruido ni aire, aceptando únicamente la compañía de gusanos parasitarios que se nutran de él, para formar parte de su entropía.

El ambiente ritual que se logra al introducirse el transvestismo, puede ejemplificarse en el teatro Kabuki donde el

onnagata (actor masculino) personifica una figura femenina.

"Visten ropas femeninas en su vida cotidiana, comprenden y representan sus personajes con extraño talento".⁽⁷⁾

De éste mundo ambivalente viene surgiendo Genet; su desdoblamiento es profundo y sistemático. En consecuencia, el acto poético de las dos esencias, la apolínea y la dionisíaca, se plasmará en este transvestismo metafórico. (La realidad circundante y el sueño se unen en el cuerpo que las representará; de esta catarsis resultará una mitología personal.

El onnagata ya no tiene un sexo masculino, tampoco es mujer; ha llegado a obtener una identidad mágica al fundirse en él ambos sexos. De aquí deriva el material mitológico de Genet; los instrumentos para este lenguaje simbólico serán los objetos, con ellos forma esencias orgánicas impregnadas de vida y muerte.

Al debatirse en la ambivalencia transvestista, el objeto adquiere la categoría de ente, un auténtico espíritu que hace chocar al erotismo con la materia amorosa. Este objeto no es pasivo, está haciendo un acto de presencia; ya no solamente ocupa un lugar en el espacio, sino lo devora, lo vomita, lo defeca. Es el símbolo de la materia con valencia relativa para quien no conozca su clave, pero con un significado absoluto para aquel que hace una religión del mismo.

El fetichista está bajo el encanto del objeto en tanto exista para él una potencia sobrenatural que rodee al mismo. "El cleptómano se procurará un alivio síquico al cometer un acto

prohibido" (8) será esclavo de su impulso hasta no descubrir por qué necesita el castigo.)

¿Hasta qué punto tanto fetichista como cleptómano viven en el ladrón?

El trickster o embaucador (que recibe varios nombres en la leyenda, como: coyote, legba, zorro, liebre, etcétera) por lo general resulta ser una mezcla de los hábitos del cazador y de su presa.

En el Tarot correspondería a la primera carta, la del mago que por medio de sus engaños quiere saltar a la más alta jerarquía del conocimiento oculto. Al unir los dos conceptos encontramos la naturaleza del ladrón, que enfrenta los riesgos y emociones del cazador.

Esto será totalmente incomprensible para quienes posean tantos objetos que éstos hayan dejado de tener un significado. La saturación hace que no guarden valor simbólico alguno.

(El riesgo del que antes se habló hace que cada objeto tenga un valor y lenguajes particulares. Tras las imágenes de Genet hay "algo" acechando; esto da una sensación de "estar siendo observados".

(En la misma expresión dramática hay una prisión convencional en cuyo interior los actores representan partes que han aprendido a ritualizar dentro de sí mismos. Quedan aprisionados en un personaje, invadidos por una avalancha de ideas que no poseen; más bien son movidos por éstas. Al principio parecen

estar sufriendo la embestida de un grupo ávido de atrapar un significado en los gestos de cada acto. Pero después el cazador puede quitarse su vestuario y revelar sus verdaderas intenciones, pues sabe que está exhibiéndose; quizá lo hace para librarse de angustias que decide experimentar en el acto ritual de la ambivalencia escénica.

(El dramaturgo se hace consciente del sueño y observa la existencia disfrazada de noche, vomitando su realidad, pues es en el sueño donde se comprometen nuestras esencias existenciales.)

Genet participa en un carnaval; aquí aceptará que su persona pierda todos los atributos al enfrentarse ante la persona amada. Me recuerda al personaje que Robbe-Grillet creó en el Año pasado en Marienbad; el hombre que busca por ese inmenso hotel a su amada y la reconoce orgánicamente en cada objeto, bajo las estatuas, en el estuco, en las columnas.

El protagonista de Robbe-Grillet es el hotel, pues allí la pareja encuentra el misterio; al traducir todo esto a un lenguaje cinematográfico, Alain Renais nos invita a experimentar la presencia ineludible de huéspedes fantasmas, infectados por el silencio regresamos al hotel que guarda la materia amorosa.

Genet captura a sus amados en un hotel conceptual en donde cada objeto guarda el mismo significado al ponerse en contacto con él. El Genet del presente, el que agoniza en el pasado o aquel del futuro, tratan al amante de la misma manera.

Como en el caso de la mujer de Marienbad, hay tres tiempos existenciales que están coincidiendo, llenando el espacio, marcándolo con la identidad del que se encuentra ausente y sin embargo está ahí.

En Marienbad se retorna "al lugar", es decir, a ese terreno compartido por amante y amada. La danza gestual de Genet emerge al buscarse entre todos los movimientos pantomímicos de su pasado.

El amante busca a lo largo de los pasillos y por la superficie de los muros la huella impresa de aquella a quien amó; entonces el hotel cobra vida. ¿Dónde se amaron? Quizá en Frederiksbad o Marienbad, ¡el lugar es indiferente!

Genet también ama en el futuro, de la misma manera como lo hacen los amantes de Marienbad. ¿Se ama a sí mismo? ¿al objeto que mira?... Todo es atrapado en la energía amorosa y tragado por el templo que Genet ha erigido para la devoción.

Dentro del molde preparado por él, sus héroes sufren una metamorfosis; el resultado es lo que escogerá como recipiente para vertir su amor.

(Después de todo el héroe no es más que el individuo que ignorando la importancia de su vida, la arriesga estúpidamente para ser admirado y respetado por una sociedad. Pero Genet hace un héroe de lo que la comunidad rechaza, y ante este héroe habrá de someterse una personalidad que esté tan apartada de los hombres como Genet desea estarlo de sí mismo. Hay una reciproci-

dad entre él y su amante reflejado.

Es en el accidente existencial como se obtiene la divinidad; el delito atrapa al criminal y con eso éste puede conformar la figura trágica.

Convertido en amante receptor, Genet hace una transferencia gráfica de sí mismo en "el otro". Adoptará gestos de hombres que luego encarnará en su ritual dramático; pero primero sufrirá la etapa catártica de su crisis.

Sacrifica sus cuerpos, quiere exorcizarlos con el propósito de silenciar al verdugo que mora dentro de él, y lleva ese diálogo feroz clavado en la boca del estómago.

Después de las ofrendas votivas quedan los restos humeantes, pero no por ello destruidos de cada uno de sus cuerpos que se levantan con una nueva energía, como el pájaro fénix que se alimenta con sus propias cenizas. Entonces se afirma el peso terrible del yo existo a pesar de todo lo que se haga por negarlo.

Hay una danza ritual en el juego de posesión amorosa: quien cometa un delito menor admite una personalidad frágil para sí mismo y siempre es dominado, lo que no implica una indiferencia de su parte hacia el poder; tratará de imitar al danzante dominante, generalmente de un carácter apartado e introvertido.

El ladrón busca robar atención y afecto; cuando mucho se conforma con los restos de una figura criminal usualmente glorificada en la heroicidad del delincuente.

Determinado por su actitud simbólica ante esta vida, Genet no escoge al auténtico asesino, ladrón, hombre, objeto, etcétera. No se interesa por el truco del prestidigitador, sino por el misterio con el que éste quiere hechizar a los espectadores: quien maneje la sutileza de lo encubierto, mostrando el objeto que en apariencia no ha sido cambiado y sin embargo toma otro significado bajo dedos rápidos y experimentados, es un prestidigitador. Si además de esto el mago se duplica en el espectador que cree en su propia magia, fascinado por el hábil mimo que la ejecuta, entonces las puertas del misterio quedarán realmente abiertas. Después, ¡claro! se discutirán todas las posibilidades del truco; la angustia que experimentamos al imaginarnos demasiado crédulos, se hace insoportable; admitiremos la sorpresa, pero nunca la sustancia con que está hecha.

Genet no comenta el espectáculo; absorbe el acto en su persona, asimilando el acto ficticio como gesto de su experiencia vivida.

Se acepta el misterio del objeto porque ya se vivió alguna vez en él; quien admita la sustancia desconocida y trabaje con ésta sabe que el misterio tiene un funcionamiento oculto que se nombra a sí mismo y se nutre de su propia esencia.

Una muñeca es un receptor que absorbe de su experimentador vivo la energía que éste le da; de aquí puede surgir una de las relaciones que el hombre ha tenido con el objeto de su fetichismo.

La materia inerte guarda en sus entrañas un vocabulario propio, capaz de proyectarse a través del grito de cada vibración. Su nombre es como la respuesta dada a la esfinge: "El objeto amoroso que alguna vez acompañó al solitario".

La muñeca no tiene amor ni odio; está limitada por su categoría de cosa; romperá esta frontera sólo si el individuo siente una emoción por el objeto fantástico; en este mismo instante sucede lo que no podría suscitarse frente al hombre, que está atrofiado por su mundo racional.

El objeto a representar es la muerte, pues tomará una categoría tan impresionante como la misma muñeca; el hombre endurecido por la fatalidad enfrenta su objeto amoroso. Quien se encuentre más cercano a la muerte por un acto que no ha cometido sino que fue seleccionado por él, puede aspirar al reinado; el resto serán sólo delincuentes menores tratados como súbditos, a quienes se puede maltratar impunemente y de los que no debe esperarse más que una silenciosa y humilde sumisión. Por desgracia estos moldes de conducta se repiten en todo tipo de relaciones amorosas, ya sean homosexuales o heterosexuales; los amantes cometerán las mismas acciones retrógradas; siempre habrá uno que sufra la humillación e indiferencia que le inflinja el otro.

Ningún acto de subordinación es voluntario, siempre habrá un rencor acumulativo que brotará tarde o temprano. Puede haber un estímulo sexual en el castigo, pues éste no es más que el resultado del dominio que actúa bajo la forma de las castas

sexuales, no es más que el producto de la "Edad Negra" por la que estamos pasando.

Dentro de una ética sexual fundada tan sólidamente en la inferioridad y culpa del sexo, no debe sorprendernos el que el Genet-femenino cargue con todo esto; la sexualidad opera lógicamente como castigo, consolidando el status, pues el solo momento de su representación es una acusación febril y mortificante, un rechazo terrible.⁽⁹⁾

Al exponerse estas caracterizaciones sicodramáticas del hombre-femenino y el macho-dominante dentro de un marco sexual, se arranca el disfraz amoroso para exhibir el conflicto de las relaciones heterosexuales que, como nos indica Kate Millet, están en una batalla sangrienta de polos opuestos; comenzando por: masculino-femenino, "glorificado" el primero, culpada la segunda, y así se desprenderá el resto de asociaciones de una conducta peyorativa como son autoridad-servidumbre, superior-inferior, y patrón y esclavo.

En toda forma que se presente el martirio emocional, la crueldad será usada para aniquilar la identidad de la víctima, para luego instaurar una dictadura emocional en la relación. En el centro mismo de esta vorágine existe una actitud canibalista; la víctima se devora lentamente a sí misma y ataca indiscriminadamente a su alrededor, sin darse cuenta o sin querer aceptar que es al amante a quien le ha entregado el poder absoluto para asesinarla síquidamente:

Te ha llegado el turno, Marchetti... deléitate como puedas, dentro de tu celda. Pues te odio amorosamente.⁽¹⁰⁾

El regocijo del que ha sido mil veces humillado no tarda en hacerse sentir, el verdugo es tratado con el desprecio vengativo de sus víctimas. A partir de aquí puede gestarse toda una personalidad cuya expresión social hará de la política del mal su actitud ante el medio.

El instrumento discursivo que usa Genet es muy agresivo, pues es producto de una rebelión existencial; las palabras que nos transmite están ligadas a su vivencia; una vez destacado este punto es posible empezar a desentrañar su poesía.

Sucedió en un caso clínico de una enferma esquizofrénica, que no obstante los múltiples esfuerzos realizados por un grupo de psicoanalistas, ésta se negaba a comunicarse; sólo lo hizo con una persona con la cual encontró un lenguaje específico. La persona le preguntó por qué se negaba a establecer contacto con los demás analistas y ella respondió: "Porque me tratan como enferma".

La mayoría de nosotros estamos en ese caso; se nos ajustan personalidades enfermas que nos paralizan, pues es más fácil para el grupo humano que nos rodea adoptar una actitud frente a la imagen esquemática y caricaturizada que nos han dado; más tarde se desatará todo un sistema represivo contra nuestra conducta: "¡Estas haciendo el ridículo!" "No sonrías en esa forma, ¡me das miedo!" "¿Por qué estás tan serio?, ¿te sientes mal?", etc., etc.

Toda actitud individual que se salga del marco que nos

han impuesto provocará la inmediata desconfianza del grupo, y mientras menos se pueda trazar una imagen de un sujeto mayor será la inquietud que éste provoque en los demás.

Genet no olvidará las experiencias tiránicas por las que tuvo que pasar, por ello siempre tendrá a sus espectadores al otro extremo de la mira de su fusil. El medio represivo lo marcó como ladrón, nadie se interesó por su suerte, poco les importó a quien condenaban. El sabe que si quiere enfrentar a la sociedad puritana - sorda, ciega y muda, tendrá que usar un lenguaje-cuchillo. Pero su existencia lo ha herido tan profunda, tan definitivamente, que para no ahorcar a la horda que lo incriminó, usará la política del mal.

CAPITULO II. LA POLITICA DEL MAL

El Dios de los Cadáveres.

Entonces, se dirigió al cementerio⁽¹⁾ "Fresco Bosque de Sándalo", como a diez millas de Bōdh-Gayā.

Usando los cadáveres como asiento, se quedó allí cinco años predicando la meditación, sin más alimento que el que suelen ofrecer a los muertos, sin más vestimenta que las mortajas de los difuntos. La gente lo llamaba el Dios de los Cadáveres. Aquí fue donde por primera vez expuso a las dākinī [son diosas similares a las hadas, con poderes ocultos; muchas de ellas son las deidades mayores que suelen invocarse en los rituales del tantrismo] los nueve pasos progresivos del "Gran Camino".

Al ocurrir una hambruna, depositaban una gran cantidad de cuerpos, sin ofrendas alimenticias ni mortajas.

Padma, que en adelante llamaremos el "Gran Gurú", transmutaba la carne de los cadáveres en el alimento más puro, así se sustentaba, y la piel de los cuerpos le servía de abrigo. Subyugó a los entes espirituales que moraban en el cementerio y los hizo sus servidores⁽²⁾.

La tiranía represiva que da el tono social de nuestra época ha logrado atrofiar toda revelación de nuestras emociones y pasiones.

Sade, Jarry, Lautréamont y Genet son cuatro rebeldes que se encuentran en el mismo campo a pesar de la diferencia histórica y conceptual que los separa. Todos ellos han sido primero señalados y luego rechazados por un enemigo común. Su reacción poética es tan peculiar que vendrá a enmarcarse en la política del mal.

Es en la Francia del siglo XVIII, movida por la tormen -

ta de eventos políticos que vendrían a cambiar los regímenes totalitarios del monarquismo, donde surge un espíritu demasiado rebelde para los cortesanos aristócratas y exageradamente libre para los revolucionarios de la Bastilla: Donatien Alphonse François, Marqués de Sade.

Dentro de la política del mal, la postura de Sade es la de un rechazo a la sumisión. Aboga por la singularidad -derecho incuestionable de todo ser humano- exigiendo que se respete y se entienda. Sólo reprimiendo y castigando el espíritu de otros seres es como prospera aquello que se desea reprimir y castigar.

Enfrentará la hipocresía de una sociedad que habla de benevolencia siembran el pánico al mismo tiempo; que aboga por la caridad, manteniendo al más débil en la miseria; y de humanismo, experimentando con armamento nuclear en nuestra era y con guerras desde la aparición de la especie humana en este planeta.

(Al actuar contra lo que las "gentes respetables" llaman sus principios, surge el ejercicio de una filosofía del mal, como protesta contra el "bien" de que hablan estos "ciudadanos honorables", quienes esconden tras la respetabilidad las armas que perpetuarán la opresión y la injusticia.

Es el sadismo gubernamental el que ataca y aniquila a Sade, pues la rabia estatal de un Robespierre no tiene paralelo civil en el profesionalismo de su crueldad; deberían ser llamados "estadistas", y no "sadistas", aquellos individuos que pa-

decen la patología de maltratar a sus semejantes. Es a causa del dogmatismo social por lo que se cometen las mayores atrocidades.

(Para lograr una verdadera rebelión de los sentidos, habría que comenzar buscando sus contrarios, así se rescataría la fuerza catártica, verdadero elemento libertador del drama. El auténtico material tanático de la tragedia vendría siendo la piedad, la castidad, la virtud, la bondad, la caridad y la moralidad, pues con estas trampas es como se asesina toda iniciativa individual.) Con el fragmento de la realidad, Sade hace toda una construcción experimental de ese momento llevado a sus extremos.

Cuando Genet mueve ese mismo criterio empírico siente una tormenta de humillación sobre su ser, donde se plasma una reconstrucción poética en el universo del extremo.

El marqués de Sade es perseguido por sus escritos más que por sus actos. Busca la monstruosidad para experimentarla existencialmente y después reportar los resultados a su propia conciencia analítica.

Se debe atribuir a Sade una función recriminatoria de las fuerzas oscuras, disimuladas en valores sociales por los mecanismos defensivos de la colectividad. En esta forma disfrazados, los valores sociales pueden llevar al vacío su ronda infernal. Sade no teme mezclarse con esas fuerzas, pero tampoco entra en la danza más que para arrancar las máscaras que la revolución había puesto sobre ellas. (3)

El adoptará una o varias personalidades sexuales para comprender la complejidad de las mismas. Su voluntad choca con-

tra la hipocrecfa social. Castigado por la nobleza y más tarde por los revolucionarios no puede concluirse más que lo siguiente: el moralismo puritano es un germen tan resistente que incluso sobrevive a la llamada "actitud revolucionaria". Este germen se desarrolla hasta un punto de saturación envenenando cuanto proceso cambiante encuentre y tornándolo violentamente regresivo. La realidad francesa del presente no es más que un ejemplo vivo de lo dicho.

Para hacer evidente la valentfa política de Sade, basta con recordar estas palabras:

Ah ¡no! ¡no! y sobre todo jamás abandonaré lo que tengo más sagrado, nunca podré creer en las máximas sectarias de un dios que se cree con el derecho de ultrajar la criatura para honrar al creador.

¡Construid vuestras capillas impías, adorad a vuestros ídolos, execrables paganos! Pues no importará que tanto desobedescáis las santas leyes de la naturaleza, recordad que no me forzaréis más que a odiaros y despreciaros.⁽⁴⁾

Es curioso como frases cuyo contexto es tan visiblemente religioso puedan ser usadas para un propósito tan opuesto al sostenido por la Iglesia. Pero no ha de olvidarse que Sade entra en la piel síquica de la religión que al fin de cuentas lo formó culturalmente, y tiene la firme intención de atacar al enemigo con su propio lenguaje anímico; nadie podría estar mejor equipado que él para hacerlo. Este mensaje funge como elemento paralizante y penetra hasta lo más profundo de quien lo escucha.

Lautréamont lo trabajará para detectar organismos irracionales. Sade, en cambio, se rebelará contra la dictadura

conceptual de su tiempo inyectando el benéfico de la duda. Escogerá glorificar al vicio en contraste con la virtud, como lo hizo anteriormente con la religión; la virtud actúa de una manera tan narcótica como aquel concepto del dios que esclaviza a todo creyente por medio de la moralidad retrógrada que predica.

Al anular toda posibilidad de experimentación, la virtud es equivalente a los calmantes que los verdugos de bata blanca suelen dar a los individuos "demasiado impulsivos". El marqués de Sade escoge el vicio como instrumento discursivo porque sabe que de esta manera se elevará un mayor número de protestas, y como consecuencia directa se provocará un mayor movimiento emocional.

La virtud, en cambio, no puede emocionar más que a los perversos que la usen para castigar a individuos que, como Sade, tuvieron el valor de enfrentar a los diferentes demiurgos de su época: "el rey", "el clérigo", "el revolucionario", "el puritano"; especímenes sociales que vivirían mucho más tranquilamente tras las vitrinas de un silencioso museo que atormentando con su agresiva imbecilidad a la humanidad actual.

La representación del dolor, del horror, o de cualquier otro lenguaje sensorial del ser, son necesarios para lograr la excitación sexual en criaturas que se han alejado tanto de sus naturalezas que les horroriza ser comparados con el animal que han domesticado, y elaboran una armadura tensa y artificial alrededor de sus cuerpos. Al internarse en este mundo, Sade descu-

bre una piedra angular del enigma humano en el erotismo.

Lautréamont hurga en el secreto ontológico que guardan las sensaciones sexuales, traducidas luego a un erotismo ritual, provocando al enigma en un acto de blasfemia religiosa.

Sade maneja sus dispositivos políticos en la parodia. Genet, en cambio, usa una estructura fársica como medio para su manifestación.

La estructura fársica como elemento del género dramático se aproxima mucho más al mundo ritual -por esa flexibilidad con la que suele usar a la realidad- que la parodia, cuyo funcionamiento es más bien racional.

Sade se hace consciente del uso paródico para contener contra aquellos valores que desea calificar con un adjetivo que los envenene hasta donde sea posible.

La personalidad dual se presenta en él, pues contiene en sí misma la posibilidad de hacer esa jornada donde el desdoblamiento del explorador prepare el reconocimiento del hombre que experimenta un terreno al ser vigilado por un doble más analítico que emocional. "Es cuando juega al bufón que está hablando con mayor seriedad, y cuando se muestra más estruendosamente deshonesto; el momento de su mayor sinceridad".⁽⁵⁾

Sade rastrea en la violencia de las pasiones un encuentro con su ser. La piel síquica crece de su mundo sensorial, por eso él encontrará la clave existencial de su individualidad al convertirse en el "Gran Experimentador Sexual".

Cada obra va dejando un material residual que puede servir para ir haciendo observaciones propias sobre fenómenos análogos. Así, al meditarse acerca de las mecánicas de conducta en el juego amoroso resulta ser que suele haber un personaje dominante y despótico que manipula con castigos síquicos como el silencio, el orgullo, la indiferencia fingida, etcétera; puniciones que pueden llegar a ser tan brutales como las físicas. El tirano terminará empujando "al otro" a un marco lo suficientemente desventajoso para que adopte una actitud inerte y sojuzgada; entonces comienza una batalla donde el vencido se siente miserable y celoso. Todo esto será el resultado de una operación más o menos subterránea manipulada por esa personalidad tiránica que siempre pretenderá sorprenderse por los ataques de celos, depresividad, angustia o cualquier manifestación emocional exhibida por su víctima. Se alimentará de cuanta señal de fragilidad muestre la otra persona y disfrutará plenamente del despliegue emocional exhibido por su víctima; pero al mismo tiempo irá perdiendo interés en el cadáver emocional que ha logrado de su pareja amorosa y sólo podrá obtener verdadera satisfacción cuando él mismo resulte maltratado y alguien le devuelva su propio juego.

Sade habla de un mundo donde la necesidad del crimen síquico va unida al erotismo, pero siempre odiará cualesquier crimen institucionalizado, pues él sabe cuan ciego, gratuito y verdaderamente peligroso puede llegar a ser. Ya que en el ins-

tante en que se ponen a funcionar los dispositivos del odio en contubernio con la clase gobernante, no se puede esperar otra cosa más que la aniquilación sistemática de todo cuanto oponga resistencia a la bestia, sorda y enfurecida, producto envilecido de lo que hace el hombre con su ira. Es cuando se revela la quintaesencia del absurdo, en una justicia que decide castigar el asesinato ejecutando al criminal.

Como explorador del mundo negro, Sade pone bajo su escrutinio el horror del acto humano en cuyo centro todavía pueden rescatarse algunas gotas de autenticidad, y es en este mismo horror que provocan sus fantasías donde brota el acto político con el que quedará marcada su existencia.

Es curioso como en la actualidad pretenden censurar al marqués, acusándolo de morbo, gentes que se deleitan con la ferocidad del box, esa arena romana donde dos seres humanos se destrazan sistemáticamente, rodeados del apetito entusiasta de las masas. Pero en este caso como en muchos otros la violencia se cubre con un disfraz deportivo, para no alterar la tímida personalidad de los consumidores.

La sociedad decide horrorizarse ante la violencia cuando no está institucionalizada, pero por otro lado se encuentra ocupadísima fabricando esa mentalidad de "niño delincuente" que puede ser alimentado e incluso ejecutar actos criminales si la paternidad estatal se lo permite; entonces, vemos que la verdadera intención es prohibir cualquier intento de iniciativa propia.

Sade descubrió cómo el ser humano goza con el crimen, sólo arrancó las máscaras tras las que se esconde el "hombre culto", cuyo apetito de actos violentos y feroces se hace cada vez más voraz y más aparente.

París, 10 de diciembre de 1896: Alfred Jarry, da un golpe de gracia al conformismo escénico con la representación de su obra El rey Ubú (para teatro de marionetas). Introducirá más tarde el concepto de la "patafísica", ciencia de las soluciones imaginarias que estudia aquellas leyes que gobiernan las excepciones.

El público recibe la representación ubuista en pleno rostro; se le pide identificarse con su doble. Sólo que esta vez no será el héroe trágico pletórico de actos graves y ennoblecido por su porte triste y solemne. En su lugar salta al escenario un personaje cruel, cobarde y representante de los sentimientos que menos puedan llegar a admirarse. Es la figura más impresionante que ha dado la historia de la arbitrariedad.

"El swedenborguiano⁽⁶⁾ doctor Mises ha comparado excelentemente las obras rudimentarias a las más perfectas y los entes embrionarios a las más completas; mientras que a las primeras les faltarán todos los accidentes, protuberancias y cualidades (lo que no les deja más que la forma esférica o poco más o menos, como es el caso del óvulo y del señor Ubú), a las segundas se adhieren tantos detalles algo personales y que igualmente le

dieron la forma esférica en virtud de este axioma: el cuerpo más terso es el que presenta mayor número de asperezas. Por esto mismo ustedes podrán tener toda la libertad de ver en el Sr. Ubú las múltiples alusiones que se les ocurran, o un simple fantoche; la deformación hecha por un estudiante de algún profesor que representaba para él, la unión de lo más grotesco que pueda existir en el mundo".

"Después de un prelude musical con demasiados instrumentos de viento para ser algo menos que una fanfarria, y que es exactamente lo que los alemanes llaman "banda militar", el telón descubre una escenografía que quisiera representar Ninguna Parte, con árboles al pie de los lechos de la nieve blanca, con un cielo bien azul, al mismo tiempo que la acción transcurre en Polonia, país lo bastante legendario y desmembrado como para poder hacer las veces de Ninguna Parte, o lo que es la misma cosa: según una etimología franco-griega muy plausible, bien alejados de una cierta parte interrogativa".

"Ninguna Parte está por todos lados, es el país donde nos encontramos al principio. Es por esta razón que Ubú habla el francés. Pero sus diversos errores no son en forma alguna vicios franceses exclusivamente, los cuales son muy favorecidos por el capitán Bordure, que habla el inglés; la reina Rosemonde, que usa el caló cantalés, y la muchedumbre polaca, que nasaliza los tallos de las coles y además se visten de gris."

"El señor Ubú es un ser innoble, de tal suerte que se nos parece (en lo más bajo) a todos."

"Asesina al rey de Polonia (esto equivaldría a aniquilar al tirano, tal asesinato parecería justo a las gentes que lo ven como un acto de justicia), después siendo rey organiza una masacre contra los nobles, los funcionarios y por último los campesinos. Así que, habiendo matado a todo el mundo, casi puede asegurarse que vino aniquilando a algunos culpables, y se manifiesta como un hombre moral y normal. Ejecuta los arrestos por sí mismo, desgarrando gentes porque así le parece, y pide a los soldados rusos que no hagan fuego en dirección suya porque eso no le gusta. Es un poco enfant terrible y nadie lo contradice a condición de que no toque al Zar, que respetamos todos. El Zar hace justicia retirándole el trono que no supo usar adecuadamente, restableciendo a Bougrelas (¿acaso valía la pena?), y expulsando al Sr. Ubú de Polonia con las tres partes de su poder, resumidas en esta palabra: Cornegidouille (referida a la fuerza de los apetitos inferiores)."

"Ubú habla a menudo de tres cosas, siempre parecidas en espíritu: la física, que es la naturaleza comparada al arte, el mínimo de comprensión al máximo de lo cerebral, y la realidad del consentimiento universal a la alucinación del inteligente; Don Juan a Platón, la vida al pensamiento, el escepticismo a la credulidad, la medicina a la alquimia, equidistantemente a la comprensión de los inteligentes, y paralelamente a la Mierdra."

"Probablemente resulte inútil expulsar al Sr. Ubú de Polonia, que es, como ya lo habíamos dicho, Ninguna Parte, porque

si bien es cierto que en un principio pudo complacerse en cualquier inactividad artística, como el "prender el fuego en espera a que alguien trajera la madera" y dar órdenes a la tripulación mientras que "yatean" por el Báltico, esto no impedirá que termine por hacerse nombrar Señor de las Finanzas en París".⁽⁷⁾

Jarry comienza, entonces, con un ataque entusiasta contra el mundo del determinismo rígido que ahoga toda manifestación de su tiempo; usará el arte de la arbitrariedad, verdadera dinamita que se reservará como un ingrediente más para la política del mal.

Toda la singularidad siniestra que emana de Ubú es una invocación; el heroísmo se desmoronará, el patriotismo es ridiculizado junto con la bondad, la sinceridad y la justicia, en fin, Jarry es el mago que al tocar un objeto lo singulariza.

"Agradó a cierto número de actores entrar en la impersonalidad, al actuar ocultos tras de sus máscaras para mostrar con toda exactitud al hombre interior y el alma de las enormes marionetas que en seguida verán..."⁽⁸⁾

Penetrar en un ser inanimado y después darle el alma del movimiento, expulsa la vida del interior al exterior y es en Ubú que se presenta la caricatura orgánica de esto.

El centro de gravedad es muy importante en una marioneta pues será esta cualidad lo que facilite un movimiento pendular que parezca animar la materia.

La prótesis síquica estará incluida conceptualmente en la marioneta, pudiéndose accionar partes diferentes de una pro-

yección en la intimidad existente entre marioneta y hombre, formándose un aparato invisible entre ambos, que es el juguete imaginario del que se nutre la figura arquetípica del niño que cada adulto lleva dentro de sí.

Esa falta de afectación en la marioneta le abrirá una posibilidad expresiva mucho más amplia que la del ser humano cuando éste centra patéticamente su consciente en cada movimiento de su siquismo y en los resultados producidos en los demás; es decir: lo englobado por el ridículo.

La marioneta tiene esa inmunidad gravitacional que le permite localizar la fuerza de su siquismo en la parte que más convenga al marionetista y a ella misma.

La magia de un movimiento puede presentarse en todo su dinamismo siempre y cuando el ejecutante no busque observarse al mismo tiempo que interpreta, pues si el individuo estudia su gesto de una manera narcisista perderá toda la espontaneidad que se produjo con la belleza gestual; ignorando los orígenes del movimiento éste rompe la barrera conceptual y se remonta al centro mismo de lo irracional.

La escenografía es híbrida, no pretende copiar la naturaleza ni hace algo artificial. Si estuviera calcada de la naturaleza, sería una duplicación superflua...

Hablaremos más adelante de la escenografía naturalista. No es artificial, en tanto que no le ofrece al artista esa realización del exterior vista a través de uno, o mejor dicho creada por uno mismo.⁽⁹⁾

De tal manera, se exteriorizarán ambientes internos en decorados extrínsecos, haciendo aflorar todo un material de lo irracional.

Considerando el símbolo como la máscara que protege la substancia misteriosa, Jarry prefiere buscar símbolos escénicos que capten la substancia de sus personajes arquetípicos. Por tanto, buscará extrovertir en cuerpos simbólicos, altamente abstraídos, axiomas del cuerpo síquico que considera como universal. "Por tanto es mucho más arduo para el espíritu crear un personaje que imitar la materia humana, y si francamente no se puede crear, es decir, parir un ser nuevo, mejor será quedarse quieto".⁽¹⁰⁾

En el mundo endurecido de las marionetas, la proyección del vicio queda suspendida en un punto sin gravitación que puede inclinarse con la flexibilidad que el actor síquico exija, obteniendo de esta manera un instrumento del drama y no un peso fijo e inerte. Singularizando al vicio se obtiene la violencia fársica de la exageración. Lo grotesco conformará la imagen del hombre, que, fracturando la armadura inhibitoria que lo está conteniendo, logra establecer esa comunicación irracional con su público.

Ubú es un retrato brutal del hombre, y las palabras de M. Catulle Mendès no dejan duda alguna del reflejo...

De la eterna imbecilidad humana, del eterno lujo, de la eterna glotonería, de la bajeza del instinto erigido en tiranía, del pudor, de las virtudes, del patriotismo, y en fin, de los ideales de las gentes que han comido bien.⁽¹¹⁾

Es en la comicidad macabra donde nace la política del mal, y en la patafísica de Jarry toma su curso fársico.

La madre de Ubú será quien reconozca la monstruosidad del padre Ubú (Quel sot homme!... quel triste imbécile).

Ubú, en suma, es el gran simulacro de toda una época que vino a reventar con los macabros fantoches que aún rigen las sociedades actuales.

Jarry introdujo con el hombre-marioneta un concepto revitalizador para el drama; pues el nutrimento del arte dramático está en la improvisación inteligente y creativa de todo el conjunto teatral.

Al reconstruir el teatro de otros tiempos, el director moderno encuentra necesario comenzar con pantomimas, porque al representar estas obras no dialogadas la fuerza primaria del teatro es revelada al conjunto de actores por el poder de la máscara, gesto, movimiento y tema.⁽¹²⁾

Los espacios síquicos creados por el fenómeno antigravitacional del plano ocupado por la marioneta, "que apenas si toca el suelo", "casi roza a otra marioneta" o a sí misma, forman el delicado puente para que brote la sustancia irracional de donde se alimentará el rito dramático.

La farsa siempre ostentará una máscara tras la que suelen esconderse apariciones de lo irracional, cuyo rostro es el peligro suspendido. Por eso en Ubú el actor es el alma de la marioneta que lo define.

La poesía, como medio de investigación con sus propias estructuras, rompe con toda barrera exterior o interior -dentro o fuera de la moralidad. Se busca en toda expresión del ser humano los enigmas que lo cubren. Así será como Lautréamont se torne en el investigador de su propio mundo.

En las vísceras de la poesía crece el alimento para una agitación profunda del ser, y con el resultado de este movimiento podrá nutrirse una nueva forma del alma humana, entendiendo como alma todo aquello que se logra formar por los sentidos y fuera de ellos, en el mundo de los sueños y las pasiones; la energía acumulada por todas estas manifestaciones será lo que yo entiendo por alma.

Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, experimentó con su propia alma; al hacerlo surgió Maldoror del lugar más oscuro.

Maldoror, personaje de sus cantos, cae en el fatalismo; éste lo fija en una posición existencial que le obligará a descubrirse; comparándose con un héroe trágico, se verá que éstos caen en la fatalidad por el error trágico cometido y así quedarán limitados.

El mal en la tragedia, conducirá el vector resultante en la posición moral del fatalismo. En cambio Maldoror sigue al mal hasta el extremo al que piensa llegar, trascendiendo su propio nacimiento, agonía, orgullo y destino. Cuando la sociedad decide considerarlo como representante extremista es cuando se inicia su actitud política, pues luchará por esa libertad que

le permite poder expresar su singularidad maligna, como parte de un carácter que exagera el mal hasta conquistar las últimas cáscaras de su naturaleza ontológica. Es así como se comienza a erigir una torre de Babel de la cual el único habitante será Maldoror; él representa ese inicio de una formulación opuesta a los "valores aceptados", encontrando en la desesperación el alimento básico para la expansión de su conciencia.

Al comenzar a definirse su alma, le abrirá una mina inagotable, combustible para alimentar la voracidad emocional de su propia poesía. En esta Babel de lenguajes poéticos hay una ideografía política. Maldoror es quien habla, esta vez amenaza con el inicio de una lucha contra el antropocentrismo. Buscando él mismo su forma y transmutándola en la de otros animales para aumentar la expansión mágica de su persona; provocando un cambio en la morfología humana, obtiene la clave que lo llevará a tener una mayor armonía con todas las especies.

El hombre normal prefiere limitarse en su nauseabundo narcisismo, declama la superioridad que tiene sobre cualquier ser vivo y como prueba de ello hace desfilar todas sus posibilidades destructivas. Ese antropocentrismo lo lleva a contaminar todo cuanto le rodee, pues no habrá nada más despreciable que lo que desconoce. Aquí está el error trágico cometido por la humanidad; dentro de su ignorancia antropocentrista se desarrollan los elementos para su propia destrucción. Un producto enfermo de este narcisismo es el individuo que fundamenta su perfecciona-

miento en todas sus inhibiciones; ¡he aquí la imagen del bien! Cuando se atreva a salir del orden social se convierte en una personalidad maligna. ¡Así sea, pues! Ahora podemos hablar de ese rebelde que invocaré ya sea en Sade, Jarry, Lautréamont o GENET. "Les tragédies excitent la pitié, la terreur, par le devoir", dirá Lautréamont en Poésies.⁽¹³⁾

El sentido del deber moral en la tragedia como lección a la humanidad parece ser incondicional, pero el instrumento del cambio funciona según la capacidad obtenida por el individuo para romper con la esclavitud y lograr su libertad emocional. De esto dependerá la evolución humana que raramente podrá independizarse a través de preceptos y con éstos la tragedia trata de indicarnos una ruta trazada por la dialéctica del "terrorismo emocional". Castigando a los infractores con remordimientos, suicidios y lamentos. En consecuencia, la bondad exhibida en actos de caridad o heroísmo suicida, sólo es usada para cubrir las grandes catástrofes de una época y lo que viene denominándose como "el mal", aquel elemento que interroga la existencia de la bondad.

El iconoclasta que se rebela contra toda esta estructura del moralismo social es definido dentro del marco de la política del mal.

El amor por la justicia no significa otra cosa en la mayor parte de los hombres que aquella valentía para sufrir la injusticia.⁽¹⁴⁾

Cuando la justicia no pueda ponerse en duda, los pueblos ya no se verán obligados a rebelarse contra las leyes.⁽¹⁵⁾

Hasta la fecha no se puede hablar de leyes más que dentro del contexto relativo que viene a proteger al grupo responsable de haberlas elaborado y que viene afectando al individuo castigado por las mismas (la mayor parte de las veces injustamente). El resultado es el siguiente: quien se rebele contra las leyes será automáticamente colocado en "el terreno del mal" y cualquier atrocidad que se cometa contra el delincuente será vista con la más absoluta indiferencia; expulsado por haberse atrevido a dudar, quedará marcado como "rebelde".

El objeto del drama es, en efecto, la consideración de la vida de un hombre.⁽¹⁶⁾

El drama maldororiano está en la conceptualización de la vida en el mal. De esta manera la piel síquica o el vestuario invocado por Lautréamont se extenderá en la dramatización de Maldoror, o sea: la sombra que habita tras el siquismo de Isidore es la que no interroga. El sombrío actor síquico llamado Maldoror, tiene su máscara en el vestuario del mal, que lo escuda para desarrollar la ética política por la cual luchará. Equipado en esta forma, Maldoror, el enviado de Lautréamont, emprenderá su viaje por el mundo de la muerte. Lautréamont hará un recorrido visceral para resolver el enigma del canibalismo embrionario que parasita en el ser humano. Habla de ese momento pasional por el que atraviesa la persona que se entrega de una manera suicida a otra sabiendo de antemano que será destruida. No pudiendo soportar la angustia de una existencia, busca a su propio asesino al no atreverse a ejecutar el acto por su misma mano.

A lo largo de un escenario imaginario donde pudieran representarse, en un proceso ritual las peores pesadillas de nuestra alma, surgirían las respuestas para extirpar esa obsesión encerrada en el canibalismo emocional. Sobre este escenario trabajarían un actor síquico, que sería el resultado de una personalidad emocional fingida. La persona quedaría escudada tras este personaje que vendría a representar el lado opuesto de lo que creemos ser.

Es en la reunión ritual de los opuestos de donde Maldoror obtiene su catársis, pues dos naturalezas igualmente violentas estallan en un cuerpo poético librándolo momentáneamente de la angustia universal que lo ahoga.

Se me ocurre ejemplificar la existencia del actor síquico en cierta conducta observada en varias especies de araña-macho frente a la amenaza de poder ser devorado por su hembra. Resulta que estas arañas deciden traerle un regalo de bodas a su novia, se lo entregan y rápidamente copulan con ella. El "regalito" consiste en un apetitoso grillo adecuadamente envuelto en un elegante paquete hecho con su propia tela, y mientras ella lo desenvuelve impacientemente él apura la copulación para no ser devorado por la hembra. El actor síquico, en su caso, sería el alimento embalsamado.

Si comparamos la personalidad maldororiana con las Furias griegas se deduciría que las hijas de Urano, al buscar venganza por crímenes de sangre, hacen brotar los remordimientos

que se corporizan en ellas, como resultado del acto cometido por el personaje trágico. Maldoror es otra corporización del remordimiento humano, y la necesidad de transponer el umbral carnal lo hace huir en la fatalidad dionisíaca del desmembramiento, al sufrir Maldoror ese despedazamiento síquico a manos de su amante, vampiro de sus anhelos.

Maldoror canta al océano, como invocación amorosa al infinito y a la vida inconsciente que se mueve bajo el mar. Pues comparado al individuo, éste puede aparentar tranquilidad o agitación, pero pocas veces muestra lo que contiene en su interior. Lautréamont percibe la fuerza de los ambientes síquicos palpando un conflicto todavía no verbalizado, es decir, al suscitarse la batalla bajo la superficie y notándose tan sólo un tumulto exterior; pero esto no significa que no pueda surgir un clima tan tenso que cualquier forma de comunicación quedaría inhibida.

Maldoror se dirige a un mundo negro definido por la atracción magnética que emana del Tanatos.

Las tumbas del inconsciente guardan las depresiones; él tendrá que abrirlas para llegar a conocerlas, hasta su punto más extremo, hasta sus últimas consecuencias.

Lautréamont se despide entonces de su primer canto, inundado con enfermedades, cadáveres y vampiros.

Si bien es cierto que el hombre tiende a evitar la oscuridad por la repulsión que le provoca, también la teme porque

ésta le muestra su propia oscuridad, pues el miedo es inseparable de su esencia... Lautréamont llama una vez más a Maldoror para poder visitar las partes más recónditas de su propio ser.

Es con la destrucción de su cuerpo poético representado en Maldoror, que Isidore Ducasse experimenta su sexualidad.

A través de Maldoror comienza el ataque a su propia especie, señalando la crueldad con la que todos se nutren, destruyendo a cada paso... ese canibal síquico que niegan.

Lautréamont hace un gesto trágico al desafiar la presencia del hombre sobre el planeta; de este trazo tendrá que emerger una presencia infernal.

El actor síquico Maldoror representa con su propio crimen no sólo la probabilidad mimética de actuar biológicamente para su propia defensa, sino la de mostrar las raíces de la crueldad humana.

Puesto que la poesía pone a funcionar un procedimiento de feed-back en su autoinvestigación, Lautréamont elige a Maldoror como vehículo para explorar la raíz del miedo. Se resolverá, por tanto, el por qué necesite el hermafrodita para explorar la grandeza solitaria del sentimiento amoroso, que lo atraerá con el mismo magnetismo del Tanatos, sólo que ahora es Eros el que jala los hilos de la fuerza gravitacional.

Siempre podrá recurrir a Orfeo como puerta abierta a la oscuridad biológica para poder escapar de la crueldad existencial.

Lo que en última instancia es atractivo en Maldoror, es su canibalismo, pues el asco puede ser otra forma del apetito en el juego antagónico. Aquí subyace el material mitológico para el surgimiento del vampiro, que no es más que la unión de dos especies: la mentalidad succionante del insecto y el delirio antropofágico del hombre. Habrá personas que lleguen al punto de alimentarse con la parte más vulnerable de otro ser, no deteniéndose ante nada en la competencia por establecer su dominio. Maldoror ofrece su cuerpo para que la peste se alimente de él y sirva a los parásito en su fertilización, de la misma forma en que una persona emocionalmente frágil permite que otra le devore, abandonándose a los estragos del virus emocional que nutre con sus pasiones.

La construcción subjetiva del mal tiene un lenguaje trágico pues se manifiesta en el error que hace el hombre al no enfrentar lo verdaderamente destructivo. Maldoror ascenderá a las alturas más grandes de la tonalidad trágica cuando asesina al ángel, ya que rompe el equilibrio entre su existencia poética y su lucha mística.

La oscuridad en que se encuentra envuelto Maldoror no podrá ser vencida por el principio luminoso que representa el ángel disipador de las tinieblas.

El mal conforma una parte glandular con la que Maldoror se defenderá del exterior. Descubriendo qué tan venenosa es su saliva, Maldoror conquista la sustancia irracional en sí mismo.

Durante la ebriedad extática del estado dionisíaco, aboliendo los obstáculos y límites ordinarios de la existencia, hay en efecto un momento de letargo, donde se desvanece todo recuerdo personal del pasado.

Entre el mundo de la realidad dionisíaca y el de la realidad cotidiana, se hunde, se abisma en el olvido que separa a una de la otra.⁽¹⁷⁾

Lautréamont tiende un lazo místico a la figura del dios y lo comprende a través del "estado dionisíaco"; ve al dios exento de los límites conferidos por su poder, arrojándolo al olvido de su naturaleza; mirándolo bajo un estado de ebriedad, donde las cosas creadas por él toman venganza, no puede extenderse más que en el plano del territorio dramático, donde el lenguaje ritual le sea propicio.

El clima provocado en esta imagen del olvido, permite que el mal se torne en testigo de la bondad absoluta representada en aquel Dios suspendido en los vapores del estado dionisíaco. El encuentro entre la Omnipresencia y el hombre resulta violentísimo, pues defecará durante tres días consecutivos sobre el adusto rostro de dios. El hombre excretará su simbolismo ternario al evacuar el universo físico, el universo inteligible y finalmente el espiritual o trascendente.

La particularidad del desmembramiento en la política maldororiana comienza a tomar un significado bien diferente al descuartizamiento sufrido por Dionisos. Una vez desgarrado el cuerpo, éste toma un carácter propio, se animaliza y en el reinado mágico comienza a comunicar las desventuras por las que pasa

la víctima, cuyo dolor se encuentra en el presente y cuyos restos comentan un futuro referido al sufriente; los trozos de carne humana toman una personalidad nigromántica y se convierten en *verdadem coro griego*.

El coro ofrecía varias ventajas al dramaturgo griego, no siendo la menor de éstas el hecho de que pudiera sacar a la superficie, siempre y cuando se hiciera necesario, los amplios principios generales, al comentar la acción particular de la obra.⁽¹⁸⁾

Al quedar los trozos desprendidos de la unidad agonizante, toman una naturaleza analítica y comentan un acto que horrorizaría a cualquiera, politizándolo en la irracionalidad de su reflejo.

Al hacer este viaje infernal por la pesadilla se sufre la adversidad de verse inferior ante la propia identidad que se convierte en una obsesión magnética, estigma que unirá a los integrantes de la logia submundana.

Blasfemando, Maldoror descubre la manera de comunicarse y unirse más fuertemente al dios, Convertido en su enemigo acérrimo, nace su amor por él en las tripas más recónditas de su odio; como lo haría esa parte del ser que desea clasificarse como inferior a la identidad que lo aglutina.

El vestuario síquico que conviene a todo este tipo de jornadas será el de un Maldoror leproso, inmundo y asaltado por las pulgas, dando como resultado final un cuerpo maldororiano capaz de pasar por todo género de transformaciones, porque ha decidido habitar en las barracas irracionales de la pesadilla,

donde no existe límite al espacio. Una vez preparado a enfrentar su propio reflejo, éste emergerá; el infierno de Maldoror es su cuerpo.

Hecho este descubrimiento, Maldoror se convierte en un monumento al lenguaje trágico, pues en él no podrán moverse más que fuerzas tanáticas y viscerales.

Lautréamont arroja parte de su oído contra la figura arquetípica materna y en esta forma levanta una barrera que jamás le permitirá comprender su ánima (que viene siendo la personificación femenina del inconsciente masculino según la teoría jungiana).

Genet también tendrá bloqueado este puente a su inconsciente, como lo ha observado Kate Millet...

Genet, una vez en prisión, insistió vivir la culpabilidad sexual que se le impuso, por la violación y gentileza que lo provocó. Al descubrir que los muchachos de ese lugar "eran más crueles y más fuertes", pues en esta escuela como desafortunadamente resulta ser el caso en la inmensa mayoría, ha venido a significar que se es más viril si se tienen las características anteriores, Genet insistió en experimentar la vergüenza sexual femenina que le impusieron decidiendo que se convertiría en "la hada que veían en mi".⁽¹⁹⁾

En esta forma bloquea su comunicación con la parte del ánima que le corresponde porque decide darle una personalidad frágil además de observar una abnegación ultrajante, en lugar de romper de una vez por todas con esa dictadura calcada servilmente de las relaciones heterosexuales. Por tanto, la personalidad síquica de sus personajes "ánima" siempre serán débiles,

enfermizos y parasitarios.

En el alma de este tipo de hombres la figura negativa del ánima materna siempre repetirá: "No soy nada, Nada tiene sentido. Para los otros es diferente, en cuanto a mi... nada me satisface".⁽²⁰⁾

El odio que Lautréamont sienta por su naturaleza femenina lo hará dirigirse a esa actitud en que la literatura y su mundo interno lo consuman al ofrecerse como víctima propiciatoria ante la logia del submundo.

La muerte adquiere una forma entrópica dentro del conocimiento que se expresa visceralmente; aquí se unen Genet y Lautréamont, expresando cada cual submundos donde no puede morar más que un "ánima" pútrida que acechará continuamente para despedazarlos, pues al negarse el arquetipo maternal, impiden un desarrollo más profundo de su esencia primaria y buscan un castigo ininterrumpido que cada vez se hace más fuerte pudiendo solamente sentir la parte que atrofian en su siquismo. Dentro de la agonía síquica emitirán adjetivos que vengan a calificar la política del mal.

En tal singularidad se provoca un conflicto fársico al querer enfrentar lo grotesco con lo bello y fundirlos en un mismo cuerpo conceptual. Sin embargo, Lautréamont también rechaza la figura arquetípica paternal inmovilizándose en un paraje síquico, solitario y desértico por donde deambula; hambriento y desesperado, frente a la soledad que le extiende su pesadilla.

La tierra como superficie visible, podría corresponder al estado consciente, mientras que lo subterráneo, incluyendo

las criaturas que lo habita, vendría a representar la furia solapada de lo irracional acechando al hombre que se cree muy seguro en el trono tambaleante de su normalidad.

Maldoror es el voyeur disimulado en la oscuridad; vigila al hombre -su enemigo- para saber con qué instrumentos podrá desmembrarlo. O más bien: ¿con qué armas del siquismo humano lo--grará combatirlo?

Genet se lanzará contra la membrana ideológica de nuestros tiempos, rasgándola con su teatro. Pondrá en práctica la singularidad ubuesca, el mundo maldororiano se apodera de él cuando habla de las prisiones, y la política sexual del marqués de Sade bulle por las venas de sus personajes.

Naturalmente el ambiente manejado por Genet tiene personalidad poética propia, pues en los barrios que él recorre están los delincuentes, los homosexuales, las prisiones, la policía y toda una cultura rechazada.

Si me pueden comprobar que un acto es detestable debido al mal que hace, sólo yo lo puedo decidir; por el canto que me provoca, por su belleza, por su elegancia, sólo yo podré rechazarlo o aceptarlo.⁽²¹⁾

En estas frases quedan incluidos Sade, Jarry y Lautréamont. Genet se levanta con una violencia incomparable porque ha sufrido el encarcelamiento de Sade, el rechazo y abandono tanto de Jarry como de Lautréamont. La diferencia está en el hecho de que Genet creció en este mundo, se formó en lo terrible y lo asimila tan

íntimamente que lo describiré orgánicamente, pues conoce el funcionamiento críptico y aquí queda definida su propia actitud.

Es en la belleza enmascarada que Genet confiere al mal, un atributo misterioso, como el actor en Ubú forma el esqueleto del personaje con la marioneta y en fin, es la manera como operan los valores fársicos donde el humor negro germina para volcarse contra los espectadores.

El mal, como actitud frente al mundo, determina el instrumento que se guarda fuera de la vista, en la oscuridad, para finalmente bajar a la clandestinidad política. Su exterior parece agotado en mil obviedades; pero el espíritu que lo pone en movimiento es tan complejo como la logia secreta a la cual resulta perteneciendo.

¿Por qué la clandestinidad? La experiencia de cualquier rebelde es que mientras más visibles sean sus actos, más expuesto estará frente a las fuerzas represivas de un estado siempre listo para aniquilarlo.

Mientras el "ciudadano honesto" siga ignorando y escuchando con su indiferencia lo que los mecanismos represivos hacen para acogerlo en la tecnocracia gobernante crecerá la rabia de un grupo sojuzgado que ya no podrá ser contenido en las prisiones, un grupo que vive -manipulado por la propaganda- en la miseria y el abandono.

Si su reacción política es "el mal", ¡bravo!, pues esto indicará que alguien ya está habitando el otro lado de la máscara.

CAPITULO III. EL REQUIEM DE LA TRAGEDIA

Ha llegado el momento de preguntarse con que sustancia funciona la rebeldía en el drama, y por qué es la farsa uno de los instrumentos más adecuados para expresarla.

El concepto de la tragedia tendrá que desmenuzarse en cuantas partes la conformen para luego separar el material del cual se nutrirá la farsa, cuyo manejo de la violencia tiende un puente para ligarnos al mundo irracional.

(La farsa dinamitará todo ese mausoleo de "valores aceptados" con diferentes explosivos que van desde la burla hasta la moralidad puesta en duda por el absurdo.

Luego de situar a la tragedia habrán de analizarse las diversas partes que la componían como la máxima expresión del drama griego, pues no sólo es la base de la dramaturgia occidental sino la responsable de toda una actitud emocional.

La etimología de la palabra es tragos = macho cabrío, de donde tragedia = canto del chivo.

Era la víctima inmolada a Baco en las fiestas de la vendimia. Otras razones se han propuesto: que era el premio de los que triunfan en el canto ritual, que los cantantes se disfrazaban de sátiros caprípedos, como cortejo digno de Baco.

Ese canto de las fiestas vitícolas se llamó ditirambo. Era un canto coral a veces largo, con sus alternativas de grupos de cantantes; estaba inspirado en el culto del dios del vino, Diónisos.⁽¹⁾

En el área dramática hay dos motivos principales para que suceda la tragedia, una es la piedad y la otra el miedo; es-

tas actitudes impulsan a nuestra marioneta emocional para hacerla reaccionar dentro del marco escénico que afecta nuestra territorialidad emocional. Y la diversión que experimentamos al participar en este impulso conduce a una catársis. (Al percatarnos que nuestras emociones más profundas tienen significados insospechados, entramos a una experiencia tan sutil que nos puede devolver nuevamente el funcionamiento del rito; si atraviesa por la red trágica necesitará de una verosimilitud que lo defina, pero también se puede liberar esta energía en la farsa y nuestro vehículo ritual podrá recorrer tantos espacios fantásticos como profundidades trágicas.

(Por otro lado, el área dramática tiene un ocupante, "el héroe trágico", él absorbe las dos entidades antes descritas para poder hechizar a su público con su miseria y lograr así la identificación. La representación de un sufrimiento muy agudo libera la tensión del espectador, quien reconoce todo el proceso en su propia estructura emocional: luego es invitado a participar en un juego en que el héroe trágico es la víctima que terminará despedazada por fuerzas universales que pueden cubrir su anhelo destructivo.) El espectador selecciona un modelo escénico literario para experimentar su siquismo, que está imitando cada uno de los elementos de su conflicto cotidiano, el actor los aumenta en sí mismo para el beneficio de su público.

Este héroe trágico representará al individuo que se rebela contra el orden divino; al finalizar su batalla, recibirá la condena y es en la representación del castigo que se instaura una enseñanza trágica que artificiosamente coincide con el clímax

de la diversión. Esta termina con la renunciación del rebelde: estímulo que actuará sobre la totalidad de nuestras naturalezas, ávidas de castigo y venganza; nos conduce así al adiestramiento que señala lo que puede suceder a quien tenga el atrevimiento de poner en duda todo ese logos.

En realidad se ha puesto en juego todo un mecanismo que por lo general está reprimido; hay asesinato; no obstante, podemos participar imaginativamente en todo esto sin recibir castigo alguno; pero también se pueden penar estos impulsos y disfrutarlos plenamente. Al hacerlo disculpamos nuestro propio instinto criminal, restaurando el equilibrio roto con toda la ferocidad de la represión, lenta y terrible, que renovará todo el deleite del acto punitivo.

En suma, el drama sirve como válvula de escape a nuestras tensiones, quedamos disculpados de cualquier enfrentamiento público con nuestras pasiones y autorizados a salir perfectamente cubiertos; pues acaso no podemos decir: ¡El rebelde recibió su merecido!

Para estudiar la prehistoria de la tragedia, baste saber que el drama preesquiliano se nombró tragedia lírica; la primera etapa del drama esquiliano, tragedia antigua; la de Sófocles, tragedia media, y la fase final de Eurípides tragedia nueva.

La era prehistórica en la tragedia lírica se caracteriza por su trama estática; el coro funcional como protagonista de

ideas colectivas y emociones, según lo dicho por H.D.F. Kitto:

"la ciudad, los vencidos, los vejados; un cuerpo sobrepasando la estatura individual, y no una mera abstracción desprovista de to-

da personalidad"⁽²⁾. Ante este volumen se presenta el actor único, que no puede guardar un dibujo caracterológico y tan solo complementa la idea del coro.

Al determinarse el actor en esta configuración, surge la individualidad enfrentando su destino y representando un drama interno en el conflicto con su propia alma.

El período formativo de la tragedia se sitúa en el siglo VI A.C. La tragedia griega guardaba rasgos tradicionales más que una forma rígida. Originalmente la obra consistía en una serie de odas corales dentro de un tema dramático puntuado por interludios histriónicos (llamados episodios, literalmente entradas adicionales, porque el actor, como solía suceder, entraba por encima del coro).

Restableciéndose un equilibrio entre las partes líricas e histriónicas, las ideas dramáticas se ampliaron en las odas; por tanto estas entreteñan la obra en un conjunto.

Las obras más antiguas comenzaban con una canción introductoria, el parodos, escrito en anapestos. Muy pronto, al crecer la importancia del elemento histriónico, se aumentaba al parodos una escena para el actor o actores, esto era el prologos. Las odas formales que precedieron al parodos recibieron más tarde el nombre de stasimon. El stasimon consistía en una o más estrofas

con las correspondientes antiestrofas y que podía finalizar con un epode independiente.

El diálogo lírico entre coro y actor se denominaba commos (lamento), y en el desarrollo de una crisis se podía lograr un efecto sorprendente al hacer cantar al actor y responderle el coro en verso hablado.

Otro rasgo característico de origen lírico era el diálogo estricto de línea por línea o stichomythia.

El verso yámbico del diálogo corriente nunca se dividía entre dos interlocutores, salvo muy excepcionalmente con Sófocles pero por razones dramáticas muy especiales.

ARQUITECTURA

El teatro era esculpido en una colina, y en su estado más evolucionado mostraba una orquesta circular como pivote de la composición arquitectónica.

Las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes se produjeron en el theatron o lugar para mirar, carecía de escenario, era el sitio donde actores y coro hacían su aparición en una orquesta plana, frente al skênê, o estructura temporal que consistía de dos paraskênia, o pabellones proyectados, erigidos al lado de una igualmente temporal skênotherke, o vestíbulo, usado como bodega y camerino. Entre el skênê y el theatron estaban las parodoi, o entradas para el público y también empleado por los actores cuando era necesario.

VESTUARIO

El coro parece haber ostentado en su atavío la supuesta ocupación o nacionalidad que lo definía.

Las máscaras se destinaban a estas compañías cuyo reparto era exclusivamente masculino, para diferenciar hombres de mujeres, y mostrar algo de la edad y temperamento de las personas representadas. También pueden haberse originado de elementos rituales en tiempo primitivos, o pudieron haberse imitado de los adoradores dionisíacos, pero en realidad no se sabe con toda seguridad el verdadero origen.

Parece ser que el actor trágico vestía una larga túnica que le cubría la parte inferior del cuerpo y una túnica corta para la superior, la primera o la segunda con mangas suntuosamente decoradas.

ESCENOGRAFIA

El drama clásico griego no tenía escenografía en el sentido moderno de la palabra, ya que la acción se desarrollaba principalmente contra un fondo permanente que se mantenía a la vista del auditorio. La skenographia fue atribuida por Aristóteles a Sófocles, probablemente significando que se empleaban pintores ya sea para ornar con un fondo arquitectónico la pared escénica, o para pintar escenas arquitectónicas en perspectiva sobre entrepaños que podían situarse contra la pared.

LOS FESTIVALES

El magistrado encargado de los festivales tenía que seleccionar entre los aspirantes, a tres poetas para que compitieran en el festival. Como era un verdadero honor el ser escogido, existían el primero, segundo y tercer lugar. Se conjetura que los poetas menos conocidos tenían que someter todo el libreto mientras que los poetas establecidos sólo presentaban una síntesis de la trama.

A cada poeta se le asignaba un choregus, generalmente un ciudadano acaudalado que pagaba cenas y otros gastos de producción en responsabilidad compartida con el Estado, que pagaba al coro y tres actores; cinco en la comedia.

El poeta escribía la música, inventaba sus danzas, producía la obra, originalmente entrenaba al coro y también actuaba; pero las dos últimas funciones fueron rápidamente delegadas a especialistas.

El festival llegaba a durar de cinco a seis días, no se sabe con precisión; en el primero se hacía una procesión solemne y espléndida; en los tres días siguientes (según parece) representaban una trilogía trágica con su obra satírica en la mañana, una comedia más adelantado el día y en los dos últimos, se llevaban a cabo los concursos ditirámicos.

Se guardaba un asiento de honor al centro de la primera fila dedicado al sacerdote de Diónisos.

TRAGEDIA ANTIGUA

La tragedia antigua se caracteriza por el uso de dos actores y el coro. Una vez opuestas dos fuerzas antagónicas surge el agon. Dentro de la estructura hay un movimiento hacia el exterior que enfrenta al hombre con los accidentes de su existencia, el arma con la cual vendrá defendiéndose será una institución moral.

Cada acto humano desencadena toda una serie de consecuencias que afectan el lugar que ocupa y la forma de relacionarse con el exterior. En el cuadro trágico puede alterarse a los dioses creándose una agitación de todas estas fuerzas que se entrelazan a una estructura retributiva capaz de activar ya sea al sufrimiento, al desastre, o a la ira, para luego cuajar como fuente de energía intelectual que con su formación legal terminará reprimiendo cualquier atentado contra el Leviatán del orden, la armonía, prosperidad, paz y honor. Esta dirección de eventos reglamentados en una moral determinada son producto de una energía acumulativa.

Por un acto de soberbia o por un error el héroe trágico puede romper la ley divina; es así como recibirá su castigo pues ha pecado. Esta disponibilidad traerá consigo el aparato de la culpa acompañada de todo tipo de remordimientos; aquí, tanto el aparato de la culpa como su resultado, son verdaderos obstáculos contra cualquier evolución, pues nos atrapan en un círculo de

lamentación que nos cierne firmemente en una esfera de la cual si no se recibe un castigo, terminamos inflingiéndolo por móvil propio, nos devoramos y en esta forma será cada vez más difícil cambiar ninguna situación, pues estamos inmersos en un pantano fatalista y paralizante. La totalidad de esta clave se envía al cuerpo receptor de los espectadores, que han sido moldeados por la propaganda religiosa, cívica y sexual, como por toda una cadena informativa que han estado recibiendo durante milenios; en esta forma se presenta una cultura cuya sustancia venenosa seguirá propagándose bajo el aspecto de claves emitidas sin interrupción alguna, que al no ser interrogadas con respecto a su significado actual siguen creciendo con una inmunidad alarmante; solo poniéndose todas estas claves en tela de juicio podrá romperse ese poder criptográfico.

Veamos ahora dos aspectos más del material orgánico de la tragedia; la vergueza y la humillación, sujetos a un uso agresivo por la sociedad, señalarán al individuo que recibe estas dos claves en el receptor de castigo cuya intensificación destructiva es regulada con mayor o menor fuerza, dependiendo de la susceptibilidad que esté sufriendo al momento; si casualmente estuviera con una persona que dependiera afectivamente de él, no tardaría en repetir ambas actitudes con una ferocidad centuplicada; una vez puesta en marcha la máquina, podrá pasar de una a otra generación la misma actitud aberrante.

No habría que perder de vista el hecho de que se está

afectando un cuerpo emocional, y en este caso es el héroe trágico quien siente brotar la hybris (presuntuosidad, pecado o locura), que es inmediatamente delimitada dentro de un modelo ejemplar por una fuerza represiva aplicada contra el héroe. Se lo educa con mano dura para que no cometa estas transgresiones; la imagen de dolor, arrepentimiento, culpa o desesperación forma el modelo para la comunidad. Esta selectividad del sentimiento humano amenaza con el estigma hereditario de rasgos y carácter. Tal es el caso de la familia de Atreo, quien tramando una venganza tremenda contra su hermano Tiestes, busca a sus hijos, los asesina y, desmembrando partes de sus cuerpos que escoge cuidadosamente, las pone a hervir en un calderón frente a Tiestes para darle la bienvenida. Una vez que Tiestes ha comido abundantemente, Atreo hace traer los restos sanguinolentos de cabezas, pies y manos dispuestos en otro plato, para mostrarle a su hermano Tiestes lo que hay dentro de su vientre. Tiestes se desploma vomitando, tras lo cual maldice a toda la progenie de Atreo.

Continuando la maldición hereditaria de la tragedia, nos enteramos que el hijo de Atreo es Agamemnon, asesinado por su esposa Clitemnestra y luego vengado con un matricidio por sus hijos Orestes y Electra.

Este mensaje de canibalismo que sirve para aterrar al individuo en su conducta hereditaria, aparece funcionando con manifestaciones genéticas movidas por el destino, dios y el universo. El coro actúa como mensajero y receptor de fuerzas exter-

nas que descifra, para luego dejar caer el resultado sobre el individuo "vehículo de los dioses". Lenta y hábilmente, se ha sembrado una conducta de servilismo emocional como resultado de la escuela que basa su enseñanza en el sufrimiento para poder hacerse acreedor de los favores divinos. Una vez arraigada esta dependencia, se hace necesaria toda una red aniquilante del agente humano. El plan queda subordinado a un diagrama capaz de empujar al individuo para que responda a la tentación, esperanza e infatuación, y así poder justificar la crueldad divina por medio de la Dike (ley), para asegurar que el mal hecho a otro necesita ser vengado.

Una vez resuelto este diagrama, se pone en marcha la ley de la Hybris: una actitud catastrófica reproduce otra hasta que llega el día de la retribución.

Lo irracional permanece ordenado bajo una codificación muy precisa dentro del esquema retributivo; este será el caso del sueño de Clitemnestra, que en su vigilia se observa amamantando a una serpiente que acaba de parir para luego ser mordida en el pecho por el reptil. O bien la escena imaginada por Esquilo en el Agamemnon donde las águilas mensajeras de Zeus destruyen los embriones de la liebre frente a las tropas argivas, y que es interpretada por el agorero de la armada mediante el siguiente oráculo:

... tras largo tiempo se hará dueña de la ciudad de Príamo la expedición que parte. La Moira va a destruir salvajemente los tesoros acumulados por el pueblo en largos siglos. Pero, eso sí, cuidado, no sea que una divina envidia se anticipe y haga con ceguedad romper las bridas que para Troya estaban destinadas.

Con alma conmovida Artemis está irritada contra los alados canes de su padre Zeus que devoraron a la liebre antes de que diera al mundo su fruto. Ella abomina el festín de las águilas.⁽³⁾

Tanto el sueño en el primer caso, como el ordenamiento del mito en el segundo, preparan el terreno de la venganza donde lo irracional funge como aguja indicadora de fuerzas que se perciben en el inconsciente para después tomar la forma de las Erinas. Esta materialización de lo irracional funciona como un dispositivo automático, ciego y exacto que tiene una sola misión, la venganza. En consecuencia, la mitología viene operando como instrumento tomado del laboratorio irracional, de donde Esquilo lo toma y lo hace funcionar para definir un ordenamiento universal con ciertas características; en primer plano reaccionan los dioses; el producto visible en este conflicto es una visión oracular que se transforma cuando entra en contacto con el hombre a través de un mensaje premonitorio. Cuando el mito recibe este tratamiento, queda convertido en la materia prima para comunicar todo un cuerpo conceptual.

La escuela dramática de Esquilo elabora ambientes formados por el encuentro traumante entre hombres y dioses. Como producto de este choque veo un espacio sólido e imagino que en

ese mismo instante la superficie ocupada por el hombre y el dios quedaría petrificada excluyendo la entrada a cualquier otro cuerpo que no fuera el silencio. En medio de esta textura tan abierta en la trama puede crearse un clima tremendamente poderoso, y la farsa aprovecharía estos espacios para enrarecer el ambiente y lograr un estado de alta concentración dramática.

Esquilo nos muestra la sustancia que acaso pudiera rescatarse como producto de esa técnica que aísla a sus personajes para evitar cualquier intimidad y así poder intensificar el efecto sustancial del misterio catalizador de la totalidad dramática.

El momento llega cuando los dioses manejan el lenguaje antropofágico reprimido en el comportamiento humano. Esta vez le tocará a la justicia extenderse dentro de la forma divina y emitir todo un vocabulario que desprenda apetitos viscerales.

Esquilo, como muchos otros dramaturgos, sabía qué tan elocuente podía resultar la repetición de una situación: Agamemnon derramó sangre, ahora está muerto; también ella (Clitemnestra) derramó sangre. El tuvo la esperanza que todo iba a resultar bien, ahora ella espera lo mismo.⁽⁴⁾

No hay que considerar la meta de los antiguos alquimistas como una pseudociencia o pseudoarte en pleno auge durante una época de superstición e ignorancia, y cuyo único propósito era la conversión de metales comunes en plata y oro por medio de un agente maravilloso y totalmente fabuloso llamado "la piedra filosofal" sino, por el contrario, como investigadores de su pro-

pia sustancia en la observación y estudio de otras conformaciones químicas, así podríamos hablar entonces de "la purificación por la putrefacción", donde los metales mueren antes de vivir realmente.

Los alquimistas buscaban matar o destruir el cuerpo externo de los metales, con la esperanza de regcatar y usar la esencia viva que según sus creencias era parte innata del interior.⁽⁵⁾

Es de esta manera como creo en residuos trágicos que deberían transformarse para alimentar realmente el drama moderno.

Ya que la tragedia habla de esa parte pútrida, conflictiva y emponzoñada que caracteriza los momentos más críticos de la convivencia humana, tendrfa que responsabilizarse en el uso que pueda darle a este instrumento para la concientización poética de un estado grave en la sustancia emocional del individuo, y no reforzar actitudes de lamentación fatalista que estancan a la ~~persona~~ en el pantano de sí misma.

TRAGEDIA MEDIA

El modelo emocional con el que trabajará Sófocles, lo hace introducir al tercer actor, lográndose un dibujo mucho más detallado y complejo de la conducta humana. Una vez absorbidas las fuerzas externas, decide internarse en la tragedia de carácter.

El hombre responde a su naturaleza cambiante adquiriendo una flexibilidad que lo hace mucho más interesante. Los dio-

ses transitarán por la sustancia dramática; en esta forma pueden participar más directamente en los eventos; pero debido al modelo caracterológico que enfrentan, se verán obligados a trabajar los mensajes que enviarán al ser humano a través de una codificación laberíntica e incluso engañosa; el resultado es una yuxtaposición del dios y el hombre; con esto se presenta un fenómeno donde el elemento mitológico es más endógeno que exógeno. Por ello todo quedará relacionado mucho más orgánicamente y la ofensa del héroe actuará físicamente sobre él hasta el momento en que quede restablecida la dike.

Un fuerte disturbio de dike es violentamente anulado. Es la naturaleza de las cosas y Sófocles nos invita a ver en esto el funcionamiento de una ley natural.⁽⁶⁾

Si la dike es captada en ese espejo interno del cuerpo emocional, el individuo podría tomar una posición fatalista para enfrentar cualquier actitud emanada del inconsciente, pues se encuentra imitando un modelo que lo está domesticando con la amenaza y el terror.

Sófocles hace más irritante y arbitraria la actuación de los dioses, para así señalar toda la cadena gráfica que se puede mover en la emocionalidad humana, previamente alterada para extrovertir el carácter. Proporciona una dinámica de conflicto, al presentar la incredulidad como reacción a un subtexto de profundo temor religioso que sobrevive en estado incipiente dentro del más rabioso de los escépticos; al cotejar esta

actitud para que corresponda a una respuesta ya dada, como si esta fuera reflejada del exterior en forma de orden divina que más tarde será captada en el espejo del cuerpo emocional y por último será expresada por el personaje que terminará reaccionando en forma religiosa.

La parte más oculta del individuo se yergue amenazante y espantosamente activa, recobrándose violentamente por el silencio en que ha sido puesta; ante la revelación implosiva de una realidad interna la persona puede reaccionar con una multiplicidad de actitudes y la misma sorpresa puede llevarla a su aniquilación. En cambio, si tuviera un entrenamiento del manejo de su esencia y supiera cambiar la codificación que absorbe tan automáticamente, alejado de la lepra sentimentalista y suplicante, actuaría en una forma diametralmente opuesta: aprovechando la sustancia irracional como alimento y no bajo el veneno del aparato de tortura que al tomar cuerpo en la desesperación finaliza por colmar a ese ser, que concluye suicidándose, asediado por la humillación, la culpa y la angustia.

Los dioses griegos resultan ser, a fin de cuentas, defensores de todo un determinismo fatalista que empuja a los seres humanos a un infierno de autosuplicio; si logran salvarse, siempre acechará el castigo universal, que los fulmina en caso de cualquier intento de resistencia a ese equilibrio mantenido por mentiras y convenciones que consolidan el edificio cultural y emocional del individuo.

Los dioses encarnan a esa policía parapetada en el inconsciente que toma venganzas atroces al romperse el sagrado equilibrio del orden.

En la Electra de Sófocles queda demostrado: "Los muertos viven. Aquellos asesinados hace mucho tiempo, extraerán de sus asesinos la sangre que fluye en dirección reversible".⁽⁷⁾

No resta más que señalar como la muerte se torna en verdadera prótesis de la venganza y se instala en el remordimiento humano, para comprender que con esta descripción operativa, la venganza extiende su influencia al ejercer su fuerza por medio de leyes muertas sobre individuos activos; esa energía fulminante a la cual corresponden con su propia red conceptual; en suma, es la adopción del mensaje represivo emitido desde fuera.

La vida es tan vasta, compleja e incierta, que nos engañamos si creemos poder controlarla; el juicio humano puede fallar; y el exceso de confianza sobre el mismo lleva a la hybris, y eso siempre termina en el desastre. Muchas cosas pueden ser inexplicables, pero la vida no es fortuita; los dioses existen y sus leyes funcionan. Si pretendemos que no hay leyes, y que podemos tomar las cosas como vengan, descuidando las restricciones y pecando inteligentemente, sólo nos engañaremos a nosotros mismos.⁽⁸⁾

El peligro de toda esta maraña legal en la que se encuentran arraigados los dioses griegos, es la escoria de la dictadura racionalista con sus causas y efectos, que se han prolongado hasta nuestra era imponiendo figuras inflexibles de pensamiento y sentimiento drenadas de cuanta facultad experimental puedan exhibir, pues la misma codificación es rígida; y el movimiento sólo

puede producirse al poner en duda todo el molde que se encuentra en armonía.

La introducción del tercer actor da como resultado estilístico una textura muy intrincada que enriquece la red de probabilidades conflictivas al descubrir la gama de reacciones que un personaje produce sobre otro. "Es significativo que mientras más compleja sea la trama, el carácter del héroe resultará menos catastrófico".⁽⁹⁾

He aquí la respuesta del aparato trágico, obligado a enfrentar la complejidad evolutiva que lo inspira. Esto es cuando Esquilo tuvo que incrementar el tono catastrófico y cuando el único actor en el escenario se vio impelido a mostrar la concentración dramática de su propia conflictiva; no así con Sófocles, que distribuye la energía antagónica entre varios personajes para incrementar la complejidad caracterológica.

A medida que los sucesos afectan externa o internamente al individuo, la complicación emocional es mayor y las fórmulas moralistas aparecen como demasiado simplistas y anacrónicas; vendrá el momento en que ya no se pueda manejar un lenguaje dramático lo suficientemente interesante como para capturar la atención del espectador del futuro.

Esa tercera presencia marcó su curso en el cuerpo dramático, pues cada personaje vino guardando una actitud que se diferenció en propósito y sensibilidad según la situación que lo determinó, concentrándose un acumulador energético del con-

flicto que es el instrumento clave para el dramaturgo.

El coro es mucho más flexible ampliándose como voz reverberante que refuerza técnicamente el centro dramático al tomar personalidades contrastantes y preparando el medio para los ambientes trágicos.

Una vez roto el equilibrio por una muerte violenta queda restablecida una calma aparente y el intruso es aniquilado, pero ¿cómo continuará este encadenamiento? ¿Acaso no sería la historia de un bloque represivo que, para seguir manteniéndose, impondría una religión del equilibrio logrado por el restablecimiento de leyes que quizá convendrían a una élite gobernante que aprovecharía esa avidez por la venganza y cuyos valores narcotizarían cualquier rebeldía individual? No obstante que es precisamente con esta lucha que se mueven estructuras "demasiado bien comidas" y peligrosamente establecidas.

EURIPIDES Y LA CAJA NEGRA

Con Eurípides se cumple una fase que depura las fórmulas mágicas y creencias religiosas para penetrar en un comportamiento especial de la razón; así como el prestidigitador usa los secretos del ordenamiento en la silueta para trabajar dentro de la sorpresa, así Eurípides emplea el Deux-ex-machina⁽¹⁰⁾ de una manera mucho más insistente que cualquier otro dramaturgo, pues ha trazado su línea en el artificio dentro del cual moldeará el drama.

Enmarca a sus personajes en contornos de gran exageración, situando la trama en forma esquemática; probablemente a esto se deberá que impere un ambiente de ingeniería dramática en cuya médula los dioses podrán esfumarse bajo la forma de entidades intelectivas. Ya que la relación entre dioses y hombres es muy particular, quiero ejemplificar los elementos estructurales con lo dicho por el matemático Norbert Wiener a propósito del proceso autorreproductor en las máquinas, definidas como aquellos dispositivos para convertir mensajes entrantes en mensajes emergentes.

Pigmalión se enamora de Afrodita, y viendo que no puede hacer el amor con ella, hace una estatua de marfil que dispone en su lecho invocando al mismo tiempo la piedad de la diosa.

Afrodita decide penetrar la estatua y la anima con la forma de Galatea. (11)

La estatua es la imagen exacta de su amante idealizada, pero una vez que Afrodita decide traerla a la vida, Pigmalión enfrenta la imagen de su amante, sólo que ahora será en un sentido mucho más verídico. No como una imagen meramente pictórica, sino también como una imagen operativa.

Por tanto, además de imágenes pictóricas, igualmente podemos tener imágenes operativas. Estas imágenes operativas que ejecutan las funciones del original, pueden o no tener similitud con el original. Ya sea que lo tengan o que carezcan de él, pueden reemplazar al original en acción, y esto guarda una similitud mucho más profunda. Es desde esta posición de similaridad operativa que se estudia la posible reproducción de las máquinas. (12)

"La caja negra" es una máquina que desempeña una operación estable y definida (aquella que no entra en oscilación espontánea), sino con una estructura interna inaccesible a nosotros, y que no conocemos. Tengamos también una "caja blanca", o una máquina de estructura conocida, representando uno de los extremos en el desarrollo de la "caja negra".

Si a continuación ambas cajas tienen sus extremos de cantidad de energía entrante conectadas al mismo generador de "efecto disparo"⁽¹³⁾ y los extremos de energía emergente están conectados a un multiplicador que multiplique sus salidas, el producto de esta energía emergente promediada sobre toda la distribución del "efecto disparo" de su entrada común o energía recibida, nos dará los coeficientes de la "caja blanca" en el desarrollo de la "caja negra" como la suma de todas las "cajas blancas" con coeficientes apropiados.⁽¹⁴⁾

Al ser insultada y traicionada por Jasón la acción de Medea será matar a sus hijos; él quiere tomar venganza y, buscándola, golpea la puerta que se abre bruscamente dejando ver a Medea dentro de la carroza que le envió Helios. Finalmente podemos hablar de fuerzas universales que son difíciles de entender, y menos controlar, al observar ese vehículo proveniente del mundo mitológico y que será conducido por Medea.

La imponente carroza tirada por dragones alados ilustrará la "caja negra" en tanto inaccesible y desconocida para nosotros; a la vez que proporcionalmente conocida, y por tanto "caja blanca", para Medea, conocedora de la "imagen operativa" de las fuerzas que animan al aparato. Las razones por las cuales ella

está enterada de toda esta maquinaria son múltiples; en primer lugar, porque su padre Aietes es hijo de Helios. Medea según varias leyendas era sacerdotisa de Hécate y muy versada en la magia.

Todas estas características bastan para saber que su sabiduría con respecto al terreno sobrenatural que pisa, la capacita para escapar en el artefacto mágico que le envía Helios. La furia acumulada por Medea equivaldría a esa energía del "mensaje entrante" que alimenta el dispositivo mágico, es decir, la carroza mandada por el dios y cuyo servicio en la trama cumple con un "mensaje emergente" que se plasma con la salida violenta de Medea.

Ahora bien, con respecto a la descripción de la "imagen operativa" de la carroza se nos dice lo siguiente:

La carroza solar, según Loeffler, es un arquetipo tan poderoso que se encuentra en la mayoría de las mitologías mundiales.

Cuando lleva a un héroe, es el emblema del cuerpo de ese héroe consumiéndose en el servicio del alma. El tiro expone, por su apariencia, especie y color de los animales, los atributos buenos o malos de los móviles determinantes del movimiento del carro y su misión.⁽¹⁵⁾

Descrita la clave operativa de la carroza como el cuerpo de Medea y los dragones como extensiones de su maternidad vejada y su acumulación de celos, queda claro que el uso del Deus ex-machina expone por sí mismo un trazo único de ingeniería dramática, pues ha puesto en juego la mitología, y la personalidad

alterada de Medea, que está a punto de desempeñar una función mágica, resuelve el aparato teatral en la escena concluyente con el deus.

Dentro del ideal dramático de Aristóteles no se admitía que una personalidad inocente encontrara el desastre: "Es horrorizar y contraviene la justicia natural"⁽¹⁶⁾.

Eurípides sabía que hay un elemento de transformación muy profundo en la naturaleza humana; y está precisamente enraizado en su tratamiento extremista de los personajes; sólo agitando violentamente los ánimos se podía entrar al umbral trágico que buscaba. "En Esquilo son personajes trágicos que riñen, en Eurípides son muestras trágicas de la humanidad que encuentran el naufragio"⁽¹⁷⁾.

Colectiviza rasgos trágicos y esto da como resultado que el individuo quede esbozado; al interesarse por presentar ideas trágicas sucede que: "El coro y actores coordinan fuerzas, presentando cada cual a su modo el drama interno de la concepción personal del poeta"⁽¹⁸⁾.

Cuando Medea maneja fuerzas sobrenaturales lo hace con una destreza que podría denominarse ingeniería mágica; el dramaturgo en Eurípides extiende las voces antagónicas de su propia naturaleza con los personajes que participan en el concepto mitológico de su esencia y en la cosmogonía que los limita.

Es en ese confín donde opera la máquina trágica de Eurípides; pero si bien es cierto que la esquematización de

personajes siempre mantiene una unidad dramática, al exagerar el carácter abrirá el campo a la evolución de rasgos melodramáticos. "Eurípides se desprende del realismo de Sófocles, no con la intensidad lírica de un Esquilo sino con un tratamiento abstracto y esquemático".⁽¹⁹⁾

Pues no pasemos por alto que Eurípides está trabajando con imágenes operativas del drama y su interés radica en el producto final o efecto. Por eso será que hable del Heracles que liberó al recinto de Zeus del león, mató a los centauros que asediaban los campos de Tesalia, aniquiló a los caballos de Diómedes, "devoradores de hombres"; a Cygnus, "que asesinaba a los extranjeros", a la Hidra de Lerneia, que acabó con muchos y penetró en lo más oculto del mar.

Sin embargo Heracles, como prototipo de todo héroe, representa en cada una de sus labores, ignoradas mutilaciones de entidades inconscientes que, si fueran comprendidas, mostrarían una profundidad analítica de los actos humanos. Un héroe no es más que la miserable cáscara del deseo masivo por obtener la valentía de que carece. El héroe se torna en siniestro criminal de cuanta posibilidad evolutiva reste al hombre, si éste decidiera por fin buscar y comprender estados irracionales en lugar de aniquilarlos. El individuo podría descubrir infinitas facetas de su esencia e interrogar así la monstruosidad que dibuja fuera de sí mismo con su propia sustancia. Finalmente, el héroe es una glorificación de la víctima que junto al culpable describen

ciclos repetitivos y vienen impidiendo una percepción más aguda de la conducta humana, cubriéndose enteramente con la armadura inflexible de sus aspectos melodramáticos. La interrogante que los desafía estaría enunciada así: ¿Hasta qué punto la víctima diseña en su receptor emocional la propensión para captar el desastre? Y al lamentarse, ¿no estará disfrutando la comodidad que ofrece el fatalismo?

El resultado de toda esta actitud es un ambiente dentro del cual no queda más que aguantar la crueldad y la opresión, nutriendo así la culpabilidad de un déspota que cierre aquel círculo vicioso donde giran indefinidamente; el culpable es complemento de su víctima y viceversa. "Pathos y lamentación reemplazan la acción y energía trágica, escenas estáticas iluminadas por un análisis intelectual toman el lugar del drama continuamente cambiante de Sófocles".⁽²⁰⁾

Si los elementos que forman parte de la tragedia fueran programados en un dispositivo exclusivo para el estudio del drama, el resultado sería no solamente el arriba descrito, sino también el nacimiento del melodrama. Los personajes configuran claves emocionales altamente cargadas con rasgos especificativos para desempeñar la función que los hace mensajeros de un concepto trágico.

Finalmente resta el aition, es decir, el encadenamiento con la historia de algún rito, monumento o rasgo natural.⁽²¹⁾

Es una prolongación del deus, según H.D.F. Kitto. En mi

concepto el aition torna la mecánica exterior del deus en el artefacto interno o caja negra del rito que a través del aition estimula la transformación del mundo ficticio en real. Y es en este artefacto donde podría modelarse el aspecto singular del funcionamiento yuxtapuesto de la farsa en Genet, pues viene lográndose una verdadera ambivalencia de la realidad con el rito.

LA TRAGEDIA NUEVA

Lo sobrenatural podía ser admitido como accesorio dramático -una imposibilidad probable- pero la esencia de todo, desde Las Suplicantes hasta los griegos de Las Troyanas, era lo siguiente: las personas reales en una situación real actúan y sufren de una manera real.

Esta verosimilitud absoluta de sentimientos en personas que padecen y reaccionan dentro de un cuadro tan simplista y alejados de cualquier interrogante, manifestando una veracidad a prueba de todo y donde "realidad" es la palabra mágica, me resulta profundamente sospechosa; pues mientras más se penetra en la naturaleza de la conducta humana, más difícil se vuelve el sacar conclusiones tan inflexibles, especialmente apreciando toda esa gama de verdades invertidas y la irracionalidad motivando aquellos actos aparentemente normales salidos de la actividad cotidiana. El mundo razonable está más lejos de lo que nunca estuvo, los problemas existenciales asfixiaron toda su solidez; el planeta es producto del absurdo, es un mundo donde todo se puede justi-

ficar por los intereses que están en juego; y eso incluye: sembrar el hambre, la contaminación de un espíritu supermasivo que enferma lo que toca, y el desquiciamiento genético causado por agentes tan venenosos que son capaces de alojarse en el aparato reproductor del ser humano.

Se crea el ambiente propicio para que puedan moldearse personalidades huecas, imitadas de lo vomitado por los medios de comunicación, cuya tendencia varía entre deformar lo que pretende notificar o distraer la atención de lo que sucede en el inmediato de-
rrededor; entonces se construyen esquemas fácilmente moldeables dentro del sentimentalismo, la virilidad guerrera, la docilidad femenina y toda esa individualidad nutrida con rasgos que puedan condicionar al ser; el valor personal radica en la calidad del producto consumido; todo está fuera del sujeto, pues es lo que mostrará a la sociedad. La persona es atractiva en tanto pueda oler bien, vestir correctamente, existir suntuosamente y tener una personalidad "triunfante".

¿Qué significa entonces el sufrir de verdad si el padecimiento pierde contacto con el individuo al tornarse abstracto?

Las atrocidades sufridas por centenares de seres humanos pierden valor; se siente todo tan lejano, a no ser por la aparición incidental -en diarios o noticieros- de rostros horrendamente deformados por la miseria y la guerra. Desgraciadamente, no hay nada más distante e irreal que el sufrimiento masivo, a



menos que esté instalado tan cerca de nosotros que implique una amenaza directa a la sagrada tranquilidad del ciudadano honrado.

Los atributos tragicómicos de la tragedia nueva se convierten en vehículos de la creación dramática para que pueda tomar otras rutas de expresión. Hay un desarrollo más complejo del evento, lo que abre el camino para que en futuras manifestaciones dramáticas los dioses tomen lugar en el imago de la siqué humana.

Las escenas de reconocimiento en la tragedia pueden llegar a funcionar como acumuladores emocionales; dependiendo del tratamiento, pueden propiciar el brote de actitudes sentimentalistas que más adelante serán aprovechadas ad-nausea en el melodrama.

Si la tragedia pudiera tener una enfermedad que la estuviera acechando a cada paso, en cada uno de sus gestos, como verdadero espectro de la peste, se denominaría fatalismo melodramático.

COMEDIA

Los orígenes del cuerpo dramático que resultan en una evolución de elementos histriónicos plasmados en la configuración fársica de Genet, hacen necesario mencionar la otra manifestación de cuyo seno brotó el arte dramático: la comedia ática, cuya representación más antigua se da con Aristófanes (448-380 A.C.).

El término comedia significa canCIÓN festiva, de las voces (comos y ode). El Oxford Companion to the theater nos di-

ce que:

Una forma de la festividad se asociaba con los ritos de fertilidad, haciendo una mezcla de canto, danza y bromas sarcásticas contra el público.

Otra forma del cómos, muy adecuadamente representada en jarrones, era el carnaval dentro del cual los ejecutantes se disfrazaban como animales o pájaros.

En lugar de trama aparece una sola situación fantástica que pronto es usada en una serie de escenas separadas que terminan uniéndose muy libremente. [Pág. 406.]

La parte más sorprendente es la parábasis; aquí el dramaturgo suspende el relato, deja caer toda ilusión dramática y le habla directamente al público. "Excusas, dolencias, solicitudes del autor, exposición de sus intenciones y méritos, consideraciones políticas e ideológicas".⁽²³⁾

Se viene dividiendo a la comedia en antigua, media y nueva. La transición a media, se indica con las dos últimas obras de Aristófanes; el Ecclesiazusae y Plutus. En la comedia media se sufre un cambio, donde gran parte de la festividad se pierde. La trama crece, el coro queda reducido y la "parábasis" desaparece, siendo más bien social que política, con un trasfondo de vida privada. Hacia la mitad del siglo IV ya había pasado a comedia nueva.

La importancia de la comedia nueva en la historia del arte dramático es vital, ya que constituyó el modelo para la comedia romana, con su más grande exponente, Menandro.

Era una comedia de costumbres, utilizaba personajes tipo

como: el anciano calculador, el esclavo (que interfería en todo) etc. El coro sobrevive pero no tiene nada que ver con la trama, a veces es una banda festiva que irrumpe cantando diversas estrofas.

Esta forma de teatro, como todas las demás, tiene su origen en festividades religiosas, y de hecho siempre quedó ligada al curso de las fiestas anuales de Diónisos en Lenea o la ciudad de Dionisia, frente a la asistencia y presidencia del gran sacerdote de Diónisos. Todas las comedias aristofánicas fueron representadas, es decir, cantadas y danzadas, vociferadas y gesticuladas. Pero Diónisos es un dios, valga decirlo, singularmente polivalente. Los ditirambos celebrados para conmemorar los sufrimientos y pruebas a las que se sujetó Baco, dieron nacimiento a la tragedia.⁽²⁴⁾

Hay un principio vital que se agita en el espíritu dionisíaco dentro de la ritualización sexual entre los participantes de las liturgias báquicas, un espíritu eufórico de carnaval. Es así como bajo la influencia del cómos suceden esas irrupciones de pájaros, avispa, ranas y nubes de los coros aristofánicos. Es del cómos libre de reglas y trama, que se alimenta el tono de imaginación hipnótica y demencial, aprovechado tan inteligentemente por Aristófanes.

Basta con sentir que las cosas se derraman en lo desagradable, que la comicidad sólo nos introduce en una fuerte corriente de hostilidad, para asegurar que la farsa siempre va en serio, es decir: con tendencias y propósitos definitivos. Mientras que la comedia debe guardar cierto ambiente ligero, la farsa rasga la conducta hasta empujarla a las últimas consecuencias del

acto violento. "La comedia es indirecta, irónica (nos dice Bentley en The Life of the Drama). Habla de diversión cuando en verdad trama miseria. Y cuando permite ver la miseria la trasciende con alegría".⁽²⁵⁾

Esto hace pensar en un bloque dramático del cual se desprende una regla defensiva; el personaje cómico está mejor equipado que el trágico para enfrentar su existencia, la cualidad que lo enmarca es la flexibilidad.

En tanto que comedia y farsa son explosivas por naturaleza, la tragedia es implosiva. Tanto la carcajada como la hostilidad fársica son expulsiones de sonido, aliento y emoción; al contrario de la tragedia, que palpa una confrontación implosiva en esa respiración entrecortada del sollozo y esa soledad dolorosa que la arroja contra su propio edificio.

La diferencia es importantísima, porque si la tragedia está tan preocupada por los altos formulismos de la nobleza, el honor y la heroicidad, no olvidemos que lo hace por medio de un disfraz respiratorio en la tensión que produciría este esquema físico de la asfixia; la otra razón, es que no tiene inhibición tanática y es, con mucho, resultado de la primera. La comedia, al contrario, busca una imagen de autopreservación con una honda preocupación por el trasfondo moral; la farsa definitivamente interroga sin tener estos obstáculos.

En la comedia se habla de un apetito gargantuesco por todo lo ofrecido en la tierra, sobre todo en la esfera de la pro-

piedad material; en esta forma es como un personaje cómico adopta compulsiones y por tanto exhibe un vicio que puede variar entre la glotonería, el robo, el adulterio, etcétera.

En la farsa, el personaje que posea el vicio hace brotar toda una corriente de rebeldía que, al no tener el contexto moralizante de la comedia, presenta un personaje relativamente seguro de sus actos. El vicio del personaje cómico siempre está acompañado de un castigo, motivo suficiente para estimular la risa. El dramaturgo nos lo presenta para que podamos volcar toda nuestra hostilidad sobre él. Frente al protagonista fársico, sólo sentimos la hilaridad con el guante del peligro cirniéndose alrededor de nuestras gargantas. La farsa contemporánea está herida, su cinismo es peligroso; en cualquier momento podemos quedar comprometidos.

La manifestación fársica más interesante de nuestros tiempos toma su posición en el teatro del absurdo: aquí se reúnen elementos rituales, mímicos, demenciales y alucinantes que encontraron gran parte de su antecendencia en la comedia antigua, en la comedia romana, el grand guignol, etcétera.

Habiendo cruzado por el paraje trágico y cómico con los elementos antes descritos, Genet ha quedado situado y se instala en la parte de la farsa para hablar del despojo emotivo en su lucha por vomitar los espectros y darle cuerpo trágico al papel jugado en la política del mal. Una herramienta interesante para la lucha del mal traducida a la farsa, podría rescatarse de

ese aspecto aristofánico señalado por Victor-Henry-Debidour en Aristophane.

Al pasar también por Cleón, a quien trata de manera indigna, pero donde tampoco hay alguien que pueda presentar un argumento lo suficientemente fuerte para tomar positivamente su defensa, pues lo ha cubierto tan hábilmente que la verdadera personalidad cesa de interesarnos; convertido en símbolo y mito caricaturizado escapa a cualquier examen imparcial.⁽²⁶⁾

Poniéndose en uso la técnica de la parodia, en la farsa emerge una violencia visceral que no respeta la invulnerabilidad de personalidades políticas o militares; el estímulo al cuerpo sensorial se trabaja a carne viva, con las terminaciones nerviosas que al restirarse hacen vibrar a la sustancia trágica sin la solemnidad moralista del héroe, o dirigida a la configuración más violentamente demencial del origen cómico, para establecer un contacto sensorial con el cuerpo emocional.

Podrían incluso investigarse con la ambivalencia fársica esos muros rígidos y pesados que formamos con nuestra comunicación, pues mientras más involucrados estemos emocionalmente en nuestras pasiones, mayor inflexibilidad presentará el conducto comunicativo, ya que al expresarse un brote crítico de miedo, la conversación se ritualiza con actitudes bien medidas, frases ensayadas y silencios cada vez más pesados. Rasgándose la membrana del silencio, se expulsa el veneno más perjudicial del cuerpo emotivo, y con ese grito doloroso lanzado por el poeta trágico se obliga la erupción de la sustancia para que pueda ser vista

y reconocida en una catársis implosiva.

El diálogo entre el poeta trágico y su silencio puede formar una densidad lo suficientemente orgánica para que brote la farsa y el ciclo emocional quedará plasmado con la explosión del alarido fársico.

CAPITULO IV. GENET, EL Suntuoso Fantasma

La prestidigitación es la supuesta representación de aquellas cosas que no pueden hacerse. El éxito del prestidigitador por lograr la simulación de lo imposible dependerá de la forma con que extravíe las mentes de su auditorio. Esto puede lograrse sumando en su acto ciertos detalles desconocidos para su público, y dejando otros que según el espectador no han sido omitidos.⁽¹⁾

Genet entra en esa particularidad histriónica de la imposibilidad; el cuerpo que está por desvancerse es la identidad; Genet se pierde de su propio escrutinio y puede así adentrarse en un mundo fingido dentro del cual la existencia será atendida como el objeto especialmente diseñado para desafiar la inflexibilidad de una realidad.

El prestidigitador trabaja un terreno tan sutil que hace brotar lo sobrenatural; así mismo Genet encuentra al fantasma; quiere conservar cierta cantidad de la sustancia, pero sólo atrapa la apariencia. El fantasma se presenta ataviado en filigrana de oro, sus joyas relucen -oro de cobre y piedras de vidrio- lo único auténtico es la proyección del fantasma y quizá tampoco ésta; pero lo fantasmal sí es explicable a través de la ilusión del color:

Un objeto puede reflejar algunos colores y absorber otros, apareciendo como coloreados al ojo por esta razón.

Algunas sustancias pueden ser opacas para ciertos colores, y transparentes para otras. El cristal rojo, por ejemplo, puede poseer una mezcla química

que absorba todo color excluyendo al rojo, y así es como lo deja pasar. En ese caso la luz blanca al atravesar el cristal rojo se torna roja en color, no por haber adquirido una impureza del cristal, sino simplemente porque perdió en el cristal todos sus componentes menos el rojo.⁽²⁾

De manera parecida, la identidad estaría compuesta en tal forma que atravesando la naturaleza del fantasma perdería ciertos atributos para mostrar un solo componente que en todo caso resultaría ilusorio.

Los personajes tanto masculinos como femeninos entran en la caja de prestidigitación y transponen la sustancia que, gracias a sus propiedades químicas, los despoja de cuanta característica individual hayan tenido, para facilitarles la existencia por medio de una relatividad carnalesca.

Al hablar de Les Paravents en las Cartas a Roger Blin, Genet nos dice: "Je crois que les soldats vivants pourraient porter l'uniforme de la Conquête (genre duc d'Aumale) et foutre le camp avec le meme uniforme. Cela pour ne pas situer trop dans le temps une pièce qui est une mascarade".⁽³⁾

Jean Genet busca un carnaval más imponente que la vida en los espectros evasivos y los amores extrañamente disfrazados; de pronto surgen ruidos que pueden confundirse con el berrido de alguna bestia o la risa de los participantes. Emociones demasiado efímeras para poder comprometerse con ellas, en un mundo donde los colores se disparan en todas direcciones; al día siguiente la lluvia revela que todos los palacios, fuentes y columnas eran de cartón.

La belleza poética de sus personajes está en el basurero de cada ser humano; es un ave de carroña, pues valora el alimento rodeada de la pestilencia y la descomposición que inunda su reino.

Sartre lo ve de la siguiente manera:

"El verdadero lujo nunca ha existido en estado puro sino en sociedades aristocráticas y agrícolas"⁽⁴⁾.

El objeto mantenía un valor exótico por su autonomía, era producto del artesano; nuestra sociedad tecnocrática desplaza lo individual para masificar su cantidad de producto a consumir.

Esta "macrofagia" vulgariza al objeto para cumplir con su función cuantitativa y perder la cualitativa; fenómeno que poco a poco va extendiéndose al mismo ser humano.

Genet, poeta del objeto aparente, lo rescata; aceptándolo ontológicamente se lo lleva al palacio fingido. Después le encuentra una escenografía en los cuatro puntos de perspectiva, donde el techo puede ser el piso, una pared el suelo, la pared opuesta un lugar para descender a otro volumen y, por tanto, creadora de otro cuerpo cúbico, para finalmente lanzar la perspectiva desde el punto en que estamos hacia aquel plano que nos enfrenta; en esta forma la ilusión del objeto se ha completado.

El actor puede sentirse observado y juzgado desventajosamente al exhibirse frente a su público. Entonces comienza a

paralizar sus formas de expresión aniquilando todo movimiento; el miedo le hace olvidar cómo caminar, sentir, hablar, respirar o sonreír. Es el cuadro de la ansiedad, que se refuerza con los mecanismo de autohostilidad y que va encerrando toda forma de expresión al hacer tensa la musculatura hasta el punto de ahorcar cuanta movilidad pueda restar en su cuerpo. Este fenómeno de reacción negativa sucede cuando el actor no ha logrado adquirir la imagen síquica del personaje que va a representar; es decir, cada movimiento emocional provocado por la ira, la envidia, el pavor y la angustia, deberían ser representados previamente sin verbalizar el estado, pero tampoco olvidando dar lo más fielmente posible el retrato exterior de las actitudes emocionales; en esta forma se comprendería físicamente la exhibición de este flujo tan violento de la emocionalidad y se evitaría cualquier amenaza traumante para el inconsciente del actor.

Si admitimos que vivimos en una cultura que educa al individuo en la necesidad de vestirse y encubrir toda emocionalidad que pueda sentir, por resultar tanto ridícula como peligrosa de llegar a expresarse en público; donde además la intimidad resulta cuajar en lo que el individuo se permita expresar consigo mismo, pero jamás frente a extraños, entonces queda claro que el actor debe recibir un entrenamiento especializado para enfrentar el escrutinio prolongado de los espectadores, que por lo general representan al monstruo, protegido por la oscuridad, silencioso, acechante y preparado para demoler con su crítica

al actor, la obra, el director y la escenografía.

El actor afectado puede repetir toda una actitud de alimentación natal, donde la coordinación de su región oral y aparato respiratorio (labios, musculatura de la garganta, nariz, la función de tragar y chupar) se relaciona con su fobia exhibicionista, volviéndose penosamente consciente. Dicho en otras palabras, está representando el primer y más íntimo contacto con su exterior en coordinación al proceso de alimentación. Se logra un proceso muy profundo entre actor y público, al estar ambos en un estado de intensa concentración; el espectador se unifica en un cuerpo receptor de modelos emocionales y el ejecutante en un emisor de datos que irán transformándose dentro del pivote conflictual; el proceso comunicativo hace necesaria la construcción del impostor-poeta: el gran comediante presta sus fantasías y pasiones para representar aquello que superficialmente no es, pero que visceralmente todos somos, pues de lo contrario no entenderíamos absolutamente nada de la representación.

Uno de los mayores abismos que se abren ante el actor, es que la gran mayoría de los adultos no sabe jugar, ya que su pretendida respetabilidad les indica horarios fijos dedicados al entretenimiento; pero en cuyo centro las normas sociales ritualizan a tal punto las reglas, que la expresión del individuo queda amputada. Para eso están diseñados los deportes como la cacería, el box y las corridas de toros, con el objeto de permitir que la ferocidad de la persona tenga una exteriorización contro-

lada. Pero un juego cuyo desarrollo muestre la intimidad, la enfermedad, la falsedad o cualquier parte de la conducta humana, puede terminar en algo que resulte ridículo, o, situándolo en su verdadero contexto: peligroso para las convenciones que norman la superficialidad. Cualquier manifestación emocional atenta contra la tranquilidad hipócrita que se intenta mantener.

Genet tiene adherida la identidad que le han dado otros, su vestuario síquico es ineludible.

La vergüenza del pequeño Genet le descubre la eternidad: es ladrón de nacimiento y lo seguirá siendo hasta su muerte; el tiempo no es más que un sueño; su mala índole se refracta en él en mil trozos, en mil ladrones, pero no pertenece al orden temporal. Genet es un ladrón: ésa es su verdad, su esencia eterna.⁽⁵⁾

En el artículo "Genet's Theatre of Possession", de Allan Francovich (The Drama Review T45), el ensayista cita a Frantz Fanon: "un actor puede desmaquillarse, quitarse el vestuario y su inflección. Puede incluso si así lo desea, pasar a la identidad donde se le toma por lo que es y hace. Pero un negro no puede desprenderse de su piel".

Tampoco Genet consigue librarse de su vestuario síquico, el estigma que lo cubre es la culpa, se ha tornado en tegumento. Incluso nuestra cultura marca al individuo, ya que hasta en sus armas acusa esta característica.

Por una provincia situada en el Delta, el corresponsal del New York Times, Charles Mohr, encontró a una mujer cuyos brazos habían sido consumidos por el napalm. Sus párpados estaban atrozmente quemados, al punto que no podía cerrarlos, y cuando intentaba dormir, su familia tenía que cubrirle el rostro con una manta.⁽⁶⁾

Genet trasciende con su poesía la identidad que la sociedad le ha grabado, se deja fascinar por el objeto y le encuentra el significado silencioso de la pantomima; luego refleja este conocimiento cuando escribe para la escena, pues comprende, como especialista en objetos, que éstos tienen un lenguaje fuera de su definición convencional. Con L'Énigme d'Isidore Ducasse, de Man Ray, queda ilustrado lo anterior: un cuerpo cubierto nos mueve a intentarlo todo, incluso a llegar a imaginar una historia de lo indefinido. Giacometti, en Le Palais à 4h du matin, presenta la construcción visual de lo impalpable, la materia que invade el espacio tornándose en accidente del mismo; es el osario del objeto donde se retira a morir para dejar brotar la sustancia pantomímica que cubrirá la osamenta del palacio, permitiendo en suma el desarrollo de la escenografía síquica como vestido para el edificio que surgió de aquella hora enigmática; allí todo es indefinido la hora me provoca un sentimiento ante el fantasma, y al afectarme, puedo escoger entre completarlo o dejarlo tal cual... Pero la hora (4h du matin) se descifra a sí misma; el reinado extiende su terreno para que lo transite algún tranochador. ¡Aquí nace el maldito!

Genet reaccionará violentamente frente a los objetos, transformándolos con su identidad; el medio y la sociedad lo han trastornado; ataviado con un vestuario síquico que la colectividad le ha dado, su piel de ladrón, criminal y maldito, provoca en él un acercamiento muy peculiar hacia sus personajes, extendien-

do su identidad en aquello que construye, como continuación de un vestuario hecho con el resentimiento y las heridas inflingidas por una sociedad.

Se encuentra envuelto en la basura humana, la cárcel forma parte de su ser, ha quedado impregnado con ella y con toda la mística claustrofóbica que se desprende de los reclusos. Debido a esto Yeux-Verts y Divine ostentan el vestuario síquico que los caracteriza:

Yeux-Verts, il ouvre brutalement sa chemise et montre à Maurice son torse où est tatoué un visage de femme: Elle te plaît?

Maurice: Elle est belle! Dommage que je ne puisse pas lui cracher sur la gueule. Et là, qu'est-ce que c'est? (Il montre un encroit sur la poitrine de Yeux-Verts). Encore ta femme?⁽⁷⁾

Divine asimila el vestuario dentro del gesto, los rasgos accidentales que logran escaparse al exterior le dan el movimiento que le corresponde.

Divine apparut à Paris pour mener sa vie publique environ vingt ans avant sa mort.

Sa séduction sera implacable. S'il ne tenait que'à moi, j'en ferais un héros fatal comme je les aime.⁽⁸⁾

Siguiendo su naturaleza contemplativa, Genet pone en movimiento la sensibilidad poética y luego descubre el gesto de la especie maldita a la cual pertenece; ese gesto es un signo que lo transportará ornamentado a su ambiente ritual; creando el símbolo, encuentra una clasificación que lo lleva a elaborar el mito de su tribu.

El barrio bajo poblará toda esta mitología cuya realidad se suma a lo terrible para marcarse dentro de ese punto donde queda abierto el terreno para los "demiurgos" que lo habitan en su reino de carroña. La tribu maldita del mendigo, la prostituta y el ladrón, constituidos en una logia (por su conducta, lenguaje y vestimenta) aislada del común denominador, cuya actitud hacia ellos no es otra que la del desprecio y el asco.

Pasando determinado límite en cualquier ciudad, el olor cambia, cada rostro observa tras una mirada ya marcada por las cicatrices que les ha dejado su existencia y por lo que soportan en el presente. Aquí aparece el inconsciente de toda metrópoli; nada puede llegar a tener más misterio que un basurero; de la huella dejada por esta piel muerta podemos saber lo que consume toda esa gente honorable: los despojos de su aseo, pastillas, cigarrillos, ropa y zapatos; ¿cómo se divierten? ¿con qué se alimentan? ¿qué defecan?

Genet representa cada uno de los personajes que han sido tatuados con la mirada reprochante y alterada de la jauría honorable; crece en rencor devastador disfrazado con la jerarquía del desperdicio, símbolos y mitologías de su propia logia. La exhibición de la elegancia, los rostros impecablemente afeitados, las axilas perfumadas, los zapatos lustrados, los dedos ornados con sortijas costosísimas; todo ello hiere, todo ello penetra como la lepra.

Genet rescata los rasgos aparentes de lo que quiere

presentar, para luego quedar tan definitivamente exasperado que se deja devorar; estalla un acto de canibalismo entre la imagen captada y quien ha sido fascinado por ella. Genet atrae al personaje pero al mismo tiempo es hechizado por éste.

Ahora, ¡silencio!, el cazador tiene hambre; su atención apunta al objeto y lo afoca, del otro extremo puede haber miedo o de plano ignorarse el hecho. El cazador, no obstante, conoce toda la historia del sujeto que vigila; para la víctima no habrá más que un evento desordenado y fatal en su desenlace cuando esté colgando de las fauces de su victimario.

Es en Notre-Dame des-Fleures que una secuencia queda rota para estructurarse en el final; el medio pone en crisis a Divine y al resto de los personajes; sólo al resolverse la trama quedan integrados los elementos dentro de esta fragmentación que no pretende obedecer a una narrativa sino informar a los sentidos de aquello que desgarrar, aquello que todavía no tiene nombre. Genet nos incita a sentir curiosidad por el medio ambiente y se vuelve antisocial; es peligroso diseccionar el gran cadáver de los absolutos; el ciudadano honorable no quiere pensar en el hecho de que todas sus actividades o diversiones sirven para alejarlo de sí mismo; por ello le resultará casi imposible aceptar algo que no tenga una secuencia, inofensiva y anodina, pues le obligaría a reconocer todo el riesgo e imprevisión de su existencia, es decir, un número desordenado de actos que tan sólo guardan de terminado significado en la relatividad.

Genet ritualiza el gesto, crea movimientos, parlamentos y procesos sensoperceptivos que adquieren valor propio en sus significados orgánicos. Economizando el movimiento para lograr la expresión más completa de la coordinación entre esqueleto y músculo, viene gestándose la verdadera belleza de la actuación.

Jean Genet, inmerso en una cultura donde el hombre sigue hábitos esclerosados que atrofian y hacen olvidar el origen del movimiento, siente el impulso por buscar un medio opuesto en las imágenes hipnagógicas, momento vital en el que un individuo puede conocer lo que sucede en su esencia. Asegura una rebeldía contra la masificación del pensamiento o la unilateralidad del mismo por la acción de medios que tienden rápidamente a uniformar toda manifestación y acción humana para el beneficio del sistema.

¡Ha comenzado la batalla!; de aquí en adelante habrá una lucha contra los seres que se adhieren a sus pseudópodos, envolviéndolos con la piel y con la vida; pero encontrándose el cuerpo será mejor estar alerta... ¡éste puede ser la apariencia de una forma!

Genet experimenta varias facetas de la seducción, adoptando diferentes identidades, hasta llegar a su tribu, improvisando en el camino, como el actor lo hace frente a su nuevo yo, su obra se plasma bajo la apariencia de una forma, el espejismo de un cadáver dormido, el sueño de un ímago que sueña en otros cuerpos. La especie biológica originada en el sueño, con ecologías fabulosas, donde "el árbol puede representar, en el sentido

más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración".⁽⁹⁾

En el sentido más amplio, los campos, significan espacios, posibilidades abiertas. En esta acepción surgen los dioses uránicos como Mitra "Señor de los Grandes Campos", dueño del cielo que asume la función de guía de las almas en su viaje de retorno.⁽¹⁰⁾

Y por último, la alegoría de la naturaleza expuesta por el escritor del siglo XII Alain de Lille, en su obra De planctu naturae, "quien dice que la naturaleza lleva una diadema cuyas pedrerías están constituidas por las estrellas: doce joyas simbolizan los signos del zodiaco; siete piedras simbolizan el sol, la luna y los cinco planetas. "

Es éste un concepto netamente astrobiológico, cuya característica esencial es la de llevar el vigor de lo numérico a lo vital, y la vivacidad de las plantas y animales a lo astral, mineral y abstracto.⁽¹¹⁾

Todas estas ecologías habitadas por entes como los de Chi Lung Wang, el Rey Dragón y máquina "apagaincendios" de las creencias chinas, que provee con agua y lluvias a la tierra.⁽¹²⁾

Embla, en la mitología teutónica, la primera mujer, que según el Elder Edda, fue creada de un olmo, Odin le dio la vida y su alma, Hoenir, razón y movimiento, y Lodur (Loki) le dio la sangre, los sentidos y su belleza.⁽¹³⁾

En estos parajes se llevan a cabo las uniones mitológicas; el hombre y el caballo quedan envueltos en un solo cuerpo, el espectro de un ser puede reproducirse en diferentes visiones y quien sueña tiene la prerrogativa de participar en todas.

La sustancia cosmogónica sufre un desarrollo afín a cualquier otro organismo vivo; quizá por eso confluyan mitos cuya similitud es sorprendente a pesar de encontrarse separados por barreras geográficas. Genet desaparece en la carroña, se sumerge en el sueño y anuncia su retorno con un vocabulario escénico cargado de fuerzas desconocidas y cuyo poder resulta tan grande como la aparición de las Furias en el instante más crítico; aterran la sustancia humana y por tanto pueden amenazar al cosmos. Las Furias van, como es el caso en Edipo, Orestes e incluso en la mitología japonesa, ⁽¹⁴⁾ acompañando dramas familiares. Los chapayekas de los indios yaquis fungen como grupo policíaco enmascarado, y gobiernan absolutamente todo desde el miércoles de ceniza hasta el sábado santo; encarnan fuerzas demoníacas y también se relacionan con la muerte.

La familia es protegida por toda la tradición fantástica al invocar imágenes que atemoricen hasta lo más recóndito. He aquí la razón por la cual el gobierno comunitario glorifica el círculo familiar, pues constituye el centro político donde se puede ejercer mayor influencia; por tanto deberá salvaguardarse con la visión más temible, la muerte. Sus agentes serán en general los demonios y dioses "ctónicos", entre los cuales se incluyen las harpías y Erinias griegas, los rakasas hindues, los jinn árabes, los elfos y valquirias germánicos; y tantos otros seres que son representados como entidades punitivas dotadas de poderes tanáticos; muchas veces adoptan cuerpos de serpientes o

mujeres viejas. "Chthonos era el nombre dado a la Tierra, madre de los titanes, y morada tanto de seres vivos como de seres muertos. Es lo inferior en oposición a lo superior, la Tierra bajo el aspecto sombrío y primitivo".

El apelativo "ctónico" incluye criaturas fabulosas (dragones) o seres vivos (serpientes) cuyo origen es subterráneo; ostentan naturalezas inquietantes, ligados a ideas y fuerzas de la germinación y de la muerte.

Simbolizan el lado amenazante del peligro interior o exterior, en la lucha librada entre vida y muerte. Aparecen en situaciones que preludian eventos decisivos bajo la forma del castigo y del terror, como polos opuestos a los sentimientos de seguridad, fuerza y optimismo. El aspecto ctónico del inconsciente recubre todo lo que puede hacerse y temerse en un carácter encubierto, imprevisto, súbito, violento y casi irresistible. Lo ctónico abarca el aspecto nocturno de la esposa y de la madre.⁽¹⁵⁾

Al establecerse una cultura patriarcal se desarrolla un temor muy visible contra las deidades femeninas, pues vienen defendiendo factores punitivos contra el hombre.

La batalla entre el héroe y el dragón es la forma más activa del mito donde el héroe entra en la oscuridad que representa cierta forma de muerte; muestra con mayor claridad el tema arquetípico del ego triunfante frente a factores regresivos. Pues en la mayor parte de la gente el punto oscuro de una personalidad se mantiene en el inconsciente.⁽¹⁶⁾

Eneas ataca a las harpías con su espada, Perseo le corta la cabeza a Medusa; san Jorge y el arcángel Miguel aparecen en el acto preciso de combatir al dragón; el vencer las fuerzas oscuras es parte de la labor heroica, una venganza ciega y brutal contra el pasado uterino de todo ser vivo y por extensión la

imposición de una cultura patriarcal que comienza con la mentalidad repulsiva de la cacería de brujas. Baste mencionarse que en la Europa central existe la creencia de que si se entierran pelos arrancados de una mujer bajo el influjo lunar, se transforman en serpientes.

Genet encuentra en la simbología de la carroña toda la solicitud de la muerte junto a su personalidad tanática y sombría; sus héroes lucha en instituciones patriarcales, como la justicia y el mundo carcelario, con gestos histriónicos salidos de la sustancia oscura que ancestralmente engendró dragones, harpias y Gorgonas.

En su mundo de prostitución y crimen la mujer o loca es controlada por la fuerza, la violencia y la ostentación masculina del desprecio.

La femineidad es mero servilismo, aumentado gráficamente bajo esa desnudez abstracta, casi delineada por la discreción, codificada y prescrita por el freudianismo: "El masoquismo" es simplemente una forma de odiarse, el "narcisismo" es el sentido realista del ser como objeto (la vanidad es una prerrogativa masculina, y la pasividad se vuelva en miedo, en desesperación y resignación).

Ya que el efecto encubierto de Genet en su exageración irónica habitual viene a ser el desenmascaramiento de nuestra hipocrecía social.

Para Genet, la parte masculina supone fuerza y superioridad, mientras que los rasgos femeninos indican debilidad e inferioridad.⁽¹⁷⁾

Cuando Genet escribe sobre las jerarquías carcelarias, demuestra que ciertos gestos son repetidos brutalmente en la parodia de las relaciones heterosexuales.

Kate Millet comenta en Sexual Politics:

Ya que el macho demuestra tan poco interés en el placer de ella, la loca, como la mujer tradicional, rara vez disfruta del orgasmo. Los bugas o macs difícilmente aceptarían masturbar a la loca, y Divine se ve forzada a terminar en el excusado, lugar de excrementos y vergüenza. Pero como ramera histriónica o esposa diligente, la loca gime y sufre desmayos para convertir su sufrimiento en la apariencia de su felicidad.⁽¹⁸⁾

Dentro del Journal du Voleur, Genet vive como satélite de Stilitano, un oscuro pero viril asaltante a mano armada cuya ambición más grande es tornarse en héroe triunfante de las tiras cómicas. Sirviendo al amo, Genet decide asumir la carga de viajes sumamente peligrosos a través de fronteras nacionales con paquetes de opio; Genet indica que actuó "por obediencia y sumisión a un poder soberano".⁽¹⁹⁾ Por tanto, admite relacionarse en este caso particular de la jerarquía criminal como individuo débil, inferior y sometido a los deseos de su amante, que lo magnetiza con sus gestos, el lenguaje invisible de las pasiones; al mismo tiempo está entrando en la parte oscura de su personalidad; por ello absorberá toda la sustancia del dragón frente al héroe, para mantenerse en una ambigüedad gestual que le permita trazar su situación en la ironía. En realidad el héroe no triunfa sobre el dragón, pues nunca lo entiende, el único instrumento que el héroe conoce para establecer contacto con el monstruo es sometién-dolo, por lo cual tendrá que tratarlo como objeto y jamás como sujeto complejo, adherido a su propia individualidad. Ignorar el mundo de las tinieblas tiene sus riesgos; es en esta ecología donde habitan las criaturas de nuestro inconsciente, temidas por

su misterio y aborrecidas porque representan lo desconocido.

La obra de Genet es un inmenso mosaico que va uniéndose lentamente al sincronizarse con aquellos factores que subvierten los moldes fijos donde puede desplomarse toda literatura.

La estética de Genet está unida a un movimiento violento en cuyo núcleo se resuelve la simbiosis que existe entre los monstruos y uno mismo. Cada época arroja toneladas de carroña, los fósiles vivientes buscan calor en nuestros cuerpos; por eso vengo a recordarme a mi mismo el hecho de que, si bien hay algo que desprecie de una manera automática y dogmática, es porque se me parece en mi profunda intimidad y sólo experimentándolo plenamente podré llegar a conocer algo sobre su naturaleza.

Aquí nace gran parte de la mitología usada por Genet, el vocabulario secreto de otras simbologías vendrá alimentando el lado oscuro del basurero. Toda simbolización que se maneje, corresponderá a la imagen críptica de la persona, reflejada en el espejo síquico que cada ser humano posee para iniciar la jornada hacia su propio misterio.

CAPITULO V. EL TEATRO DE LA DESCOMPOSICION

El mundo de la descomposición es doble cuando surge el ritual y la manifestación política de la vulgaridad, tan temida como odiada por el ciudadano de buenas costumbres. En el temor que provoca la materialización y reconocimiento del enfermo en nuestro propio carácter, se expulsa la materia muerta por medio de un acto ritual.

Artaud en El teatro y su doble describe a la sombra que sale de la obra creada, es decir, el doble misterioso captado por nuestros mecanismos inconscientes.

Genet siente la angustia de su existencia en un fenómeno de divisibilidad concretado en el Journal du Voleur:

Stilitiano estaba solo, todo mundo había encontrado la salida excepto él. Extrañamente el universo se opacó para mí. La sombra que se arrojó sobre las cosas y la gente era la sombra de mi soledad confrontada con mi desesperación, ya que, incapacitado para gritar o embestir contra los muros de vidrio, se resignó a ser el objeto de las burlas de la multitud, Stilitiano se había dejado caer al suelo negándose a continuar más adelante.⁽¹⁾

La sombra abarca la realidad nocturna, en donde la actividad sufre las mutaciones de nuestra propia oscuridad; nos transformamos, en el ritual del sueño, en una planta que devora a la naturaleza incrustándola en nuestro verdadero conocimiento, intransferible, y sin embargo activando la sustancia inconsciente.

Tanto Artaud como Genet moldean, el uno sus consideraciones sobre el drama, y el segundo su obra, a partir del tumor

que distorsiona a la sociedad.

Pero la metafísica de ambos emana del involucramiento ritual con el monstruo. Artaud menciona aquella epidemia capaz de atrapar al actor y al público; por parte de Genet surgen personajes enfermos que literalmente contagian todo con su existencia, pues en este caso el doble se encuentra hechizando a cada integrante del público que sea capaz de reconocer los síntomas brotados de sus imágenes alucinatorias, experimentadas en el estado de letargo que precede al sueño; de sus temores oníricos sufrirá la suspensión en el cosmos y entonces sentirá el peso de las vísceras enfermas contagiadas por la peste social, sólo sentida a través de un doloroso reconocimiento de su cultura arcaica.

La sabiduría mágica muestra las limitaciones de una energía gigantesca originada en el individuo; no es el destino quien guía al hombre sino su gran inconsciente que le obliga a desprenderse de la enfermedad hipnagógica que lo obsesiona.

El teatro extiende su espacio y así propicia la liberación del inconsciente; trabajando con toda esa energía concentrada, quizá el hombre aprenda el beneficio de la duda y a través de esto logre reaccionar frente a todos sus actos. ¿Acaso Genet esté buscando la cura de su esencia al vomitar personajes monstruosos? El drama debe atender contra el silencio y apurar la crisis del enfermo.

Genet esculpe sus elementos de la imposibilidad misma, involucrándonos a tal punto que observamos la obra como una ca--

dena de hechos factibles. ¿Qué ha sucedido? Nuestra conciencia recuerda la enseñanza del sueño y la actualiza en tal forma que la deformidad que se agita frente a nuestros ojos es parte de la persona en el conflicto activo producido por la pesadilla.

Artaud explora el nacimiento mismo del fenómeno:

Si el teatro esencial es como la plaga, no se compra por ser contagiosa, sino porque, como la plaga, constituye una revelación, la presentación, la exteriorización de una profundidad de crueldad latente por medio de la cual todas las posibilidades perversas de la mente se encuentran situadas ya sea en el individuo o en un pueblo⁽²⁾

Con lo anterior se precisa la violencia que Genet usa para fundamentar su mitología; su rebelión crecerá en la opacidad para atrapar al hombre honorable y desnudarlo violentamente en el escenario, para luego enfrentarlo ante los esquemas seccionados de su persona, tales como su sexualidad, su pavor y su cobardía. Genet invoca partes explosivas de la personalidad, pues es un hecho bien conocido por él, que el individuo suele mantenerlas amordazadas.

El conjunto de las costumbres de un pueblo es definido siempre por un estilo; dichas costumbres forman sistemas. Estoy persuadido del hecho de que estos sistemas no existen en número ilimitado y de que las sociedades humanas, como los individuos -en sus juegos, sus sueños o sus delirios- jamás crean de manera absoluta sino que se limitan a elegir ciertas combinaciones en su repertorio ideal que resultaría posible reconstruir.⁽³⁾

Genet reconoce este totemismo síquico en cuyo centro "el hombre honorable" intenta establecer una identificación con su grupo a través de figuras emblemáticas del bien y del mal;

éste es el momento en el cual el dramaturgo clavará el cuchillo que destazará costumbres, estilos y sistemas. Penetra en el cuerpo del enemigo mistificándolo hasta que la piel síquica quede desprendida y cada uno de los personajes sufra la invasión del espíritu que más aborrece.

Genet, conocedor del ánimo iconoclasta privativo entre ciertos individuos que hacen del inconformismo una profesión de fe, calcula el odio-amor de esta coyuntura y comprende que el resultado de esta combinación se reduce a una incontrolable admiración religiosa hacia el dios enemigo; pero él prefiere apropiarse del Ser Supremo y luego personificarlo para librarse de la hipnosis emocional y sintetizar al enemigo en un esquema dramático, para después fragmentarlo dentro del conocimiento ofrecido por la investidura del enemigo.

Además restaría mucho que decir sobre el valor concreto de la entonación en el teatro, esa facultad de las palabras para crear una musicalidad propia dependiendo de la forma en que se las pronuncie, independientemente del significado concreto y aun siguiendo el significado opuesto; el crear por debajo del lenguaje una corriente subterránea de impresiones, correspondencias y analogías; pero esta consideración dramática del lenguaje es un aspecto subordinado para la expresión del dramaturgo, una consideración suplementaria, de la cual, especialmente en nuestra época, él no la tomaría en cuenta dentro de la construcción de sus obras. Por tanto pasemos adelante.

Este lenguaje creado para los sentidos debe preocuparse por satisfacerlos. Esto no impide que se desarrolle más tarde en su pleno efecto intelectual bajo todo posible nivel y en cuanta dirección elija. Pero permite la sustitución, para aquella poesía del lenguaje, de esa poesía

en el espacio que se resolvería precisamente en el dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.⁽⁴⁾

Genet establece contacto con la poesía sensorial y comienza a comunicar un tratamiento lúdico a su público; el juego se torna rápidamente en una danza macabra con todos los sentidos, que llegan a exhibirse a carne viva. La mecánica de esta estructura radica en el hecho de que cada juego conserva el peligro de un compromiso, y por ende de una toma de conciencia, donde la persona pierde la tranquilidad ficticia que la rodea, cede a su racionalismo y abre libre paso a su necesidad comunicativa. El juego de la verdad está en pleno movimiento, hay un contagio colectivo semejante a los estados de trance; al principio todo parecía estar bajo el control del intelecto; pero de una manera velada y casi imperceptible, cada uno de los jugadores va des--pertándose al entrar en contacto con lo que en apariencia eran piezas inertes y frías, para luego resultar partes palpitantes de sus pensamientos más crípticos, partes capaces de estimular aun las terminaciones neuronales del cuerpo emocional. Estos secretos toman vida en la tradición onírica de cada ser, están hechos con todo aquel gesto, movimiento y riesgo que se encuentra en el olvido del sistema consciente. La tradición onírica del individuo es una parte activa de su cultura arcaica; si retrocediéramos a la prehistoria del cazador amenazado por el animal salvaje, encarnación de su hambre, de su peligro y de su religión, cabría conjeturar entonces el nacimiento de un fenómeno que cam-

biaría drásticamente a su inconsciente, y que podría haber alcanzado a sellar este momento crítico en cuanto a su conservación.

Artaud indica en su Teatro alquímico un cambio de la materia por la mente. Genet promueve el peligro del arquetipo, un género de la fábula grotesca en la forma, para luego exhibir al ser que vive tras el arquetipo, hiriendo con lo inesperado a los que esperaban un cuento inconsecuente. En la estética de Genet hay una tribu extraña que sólo llega a su aglutinación en el instante en que se hace necesario el desnudo síquico, liberador de los atavismos de un público que se encuentra vestido con pesadas armaduras conceptuales. Cada imagen vive con una libertad cruenta, pues si hay un solo instante de descuido pronto aparecerá un caníbal anónimo que mordeará ferozmente los hilos que unen al espectador con la acción.

Una obra puede abrir enormes mausoleos en sus silencios dramáticos; cuando Genet hace uso de ellos, da la impresión de una interminable caída a la nada. Esos huecos se encuentran dispuestos allí, con el propósito de ser llenados con la participación no sólo de nuestras vidas, sino también con aquella imaginación mitológica que suele presentarse en estado natural cuando nuestros sentidos no están resolviendo conflictos triviales que paralizan cualquier otra actividad.

Genet busca internarse en la cáscara de otro ser, de esta manera llega a una selección íntima que sintetiza el misterio de la persona. En el teatro serán los actores, el director

y la escena, aquellos espacios que deban ser poblados; el público es la fuerza que salta en un acto múltiple de posesión frente a cada personaje, y el equipo dramático tomará la responsabilidad de plasmar la presencia del intruso en cada espectador; esto es, aprovechando lo que para Genet sería participar en la cultura de ideas arquetípicas. La noción del intruso abarca estados anímicos cuya influencia puede notarse en esa actitud que se manifiesta íntimamente cuando una persona ha dejado un lugar; sin duda este espacio está poblado con todas las vibraciones, sentimientos y costumbres del ausente. El intruso siente un estado de suspenso síquico al entrar en un territorio desconocido lleno de hostilidad y mensajes yuxtapuestos atrapados por su órgano receptor, lo invade el miedo a la subjetividad que lo rodea. Esta suspensión síquica suele tomar al individuo en cuanto los elementos intelectuales quedan debidamente inhibidos para luego entrar en una comprensión lúcida del edificio irracional.

Dentro de Genet habitan dos intrusos, el ladrón y el homosexual; como los lleva consigo, él mismo es un extraño; al ladrón se lo persigue porque amenaza la propiedad, que sólo puede ser protegida por el instrumento represivo del Estado, esa propiedad capaz de domesticar al individuo y condicionarlo a una serie de obligaciones estériles que lo alejen de su libertad individual; el homosexual cuestiona la virilidad y le recuerda al individuo que en algún momento de su vida tuvo tendencias pederastas.

Con los dos intrusos ha brotado un fenómeno estético, y una tormenta de voces se ha desatado contra la sociedad pues aquellos, para poder cuajar, buscaron su expresión política. Genet se precipita en el intruso al invertir todos sus valores y provocar una descarga que pone en crisis inmediata los valores establecidos; fundamenta la validez de su agresión al disponer un terreno poético frente a la trampa de lo invertido. "Todo lo que activa -dice Artaud- es una crueldad. En esta idea de acción extrema, empujada más allá de todo límite, es donde el teatro debe comenzar a reestructurarse". Y continúa:

El teatro tiene que ofrecer todo lo que se encuentre en el crimen, amor, guerra o locura, si desea recobrar su indispensabilidad.⁽⁵⁾

Genet rescata los elementos dramáticos arriba mencionados por Artaud; como se podrá apreciar en el submundo del Journal du Voleur, por este territorio vedado crece la razón de ser de aquel intruso.

Se me ha acusado de recurrir a jacaes, carpas de feria, prisiones, flores, el botín del sacrilegio, estaciones ferroviarias, fronteras, opio, marineros, puertos, mingitorios, funerales, cuartuchos de los barrios pobres, con el propósito de obtener un efecto mediocremente melodramático y equivocar la poesía por el recurso fácil de lo pintoresco. ¿Qué puedo responder? Ya he repetido cuánto amo a los delincuentes que no poseen más belleza que la de sus propios cuerpos. Los recursos que han sido nombrados están impregnados con la violencia y brutalidad humanas...⁽⁶⁾.

Aglutinando a los tres intrusos, maldad, bondad y crueldad, irrumpe un sentimiento de transvestismo síquico que aturde

al enemigo con su riqueza histriónica; el ciudadano honorable se considera insultado en su decencia y moralidad, lo cual obliga a Genet a comprometerse dramáticamente en una actitud de franca rebeldía. Retorna a la herida inflingida durante su infancia y retrospectivamente incurre en la figura arquetípica del niño diabólico. El golpe dado por Genet encarna la crueldad artaudiana; su inteligencia, su poesía y su conciencia se unen en un estado caótico en el que luego cada integrante del transvestismo síquico pasará por un fenómeno de cohesión. La vida, el espacio y el ambiente agonizan al cabo de aproximadamente dos horas; pero algo intangible se ha quedado en el teatro vacío y en el abismo de nuestras naturalezas. También el graffiti, frases perdidas y dibujos escatológicos del prisionero que habitó la celda antes que el nuevo preso la ocupara, ha dejado su legado ancestral, su presencia física y siempre podrá convertirse en la maldición anónima del nuevo presidiario.

Es en este universo ambiguo del hombre aislado del contacto con la libertad y atrapado en la artificialidad claustrofóbica de la jaula donde Genet crea un teatro del "doble", con una mística indómita y erizada, muy diferente a la de Artaud, pues el aislamiento de Genet se debe a un sistema policial defensor de aquellas leyes que parapetan a los intereses de la burguesía. Como se conoce tan poco la naturaleza humana, el organismo legislativo queda transformado en un cuerpo brutal que tan solo sabe castigar o indultar como omnipotencia divina y soberana.

- 112 -

Genet hostilizará a su público de una manera física y visceral dentro de la corporeidad emocional, para realizar un teatro que tiende a la demolición de las horrendas pústulas con las que está hecha la momia.

Al abandonar la sala, se siente en la boca un sabor oscuro, amargo y enigmático. ¿Será la entidad misteriosa del "doble" o la impregnación emocional del intruso?...

CAPITULO VI. LA MASCARA DE LA FARSA

La exteriorización de la inteligencia biológica es el mimetismo, que constituye uno de los procesos más sorprendentes ofrecidos por la naturaleza genética a sus criaturas vivas; esta entelequia forma una careta defensiva o agresiva a las diferentes especies que hacen uso del mimetismo. En la siguiente descripción etnográfica observaremos cómo el hombre utiliza esta careta natural en una actividad histriónica del cazador.

La característica más común viene a ser la de adoptar la apariencia de la especie animal acosada. Los aborígenes australianos se disfrazan como canguros para así cazarlos y emulan el salto peculiar de locomoción usado por el animal. Hacen pausas fingidas, aparentan do los hábitos de limpieza y alimentación típicos del canguro. En suma, ¡los cazadores imitan a su presa para engañar al perseguido! (1)

Lo anterior nos indica una desviación del instinto imitativo hacia una franca especialización del mismo en cuyo ápice viene a gestarse el mimetismo agresivo. La máscara desencadena un proceso subterráneo que cubre en el misterio de la sombra al cuerpo que habla, respira y siente detrás de su identidad fingida y es también por la máscara que se manifiesta toda la dualidad conceptual que mora en la simbología.

El dramaturgo Eugene O'Neill, en su estudio Memoranda on Masks, subraya el significado dramático y psicológico de la máscara: ésta constituye una extensión de la cara, que si bien no puede ser modificada a menos que se recurra a tratamientos quirúrgicos, en cambio sí puede ser suplida por la imaginación humana.

La actual subyección psicológica por las causas y efectos humanos, no es más que un estudio que se refiere a las máscaras; ¿acaso no resulta en un ejercicio sobre el desenmascaramiento?

Lo válido e incuestionable es que ésta disertación ha desnudado a la máscara como símbolo de una realidad subjetiva en toda persona inteligente de nuestra época; y estoy seguro que darán la bienvenida al uso de las máscaras dentro del teatro como nuevas convenciones que pueden ser dramáticamente reveladoras y necesarias, sin considerarlas como resurrecciones artificiosas de la utilería arcaica.⁽²⁾

La máscara es el medio idóneo para cubrir toda personalidad emocional que se encuentre resentida, angustiada, violenta, tímida, o que se halle experimentando cualquier conducta que se quiera guardar tras el clandestinaje. Para redondear las implicaciones de este mundo revestido en el anonimato de su propia morfología, nos trasladaremos con este mismo criterio al reino animal dentro del cual se da una extensión del fenómeno agresivo del mimetismo.)

El Buteo albonatus surca el espacio acompañado de otros buitres americanos. Es la única especie de buaro americano que es prácticamente negro, sus alas son tan largas y angostas como las del buitre. El buaro no usa una percha para escudriñar y jamás revolotea, se desliza silenciosamente. Ahora bien, los buitres no presentan amenaza alguna contra los pequeños mamíferos y por consecuencia tampoco les infunden miedo. El buaro se aprovecha de esto para zambullirse súbitamente en el grupo de buitres y de esta manera captura a su presa sin darle oportunidad para alertarse.⁽³⁾

El ser humano ha llegado a desarrollar una compleja gama de combinaciones en su conducta; así puede cambiar su iden-

tividad dejándose crecer la barba, cubriéndose con adornos y vistiéndose con túnicas exóticas, o bien cortándose el cabello, perfumándose, afeitándose, para después ostentar un esplendoroso traje de tweed inglés que combine con su carpeta de jabalí legítimo. Sin embargo, también se utilizarán indumentarias más paradójicas. El papel desempeñado por el mimetismo síquico correspondería en su manifestación más hostil a lo expuesto por Eric Berne:

6. ¡Y mira el empeño que puse!

Tesis. En su forma clínica más corriente éste es un juego dentro del cual participa un grupo formado por tres personas, en el que interviene la pareja casada y el siquiatra.

El marido (por lo general) está buscando la oportunidad que le permita provocar un divorcio, y esto lo está tramando a pesar de sus violentas protestas que aseguran justamente lo contrario; mientras que la esposa desea con toda sinceridad el continuar con su matrimonio. El marido va con el analista bajo protesta y comunica justo lo indispensable como para demostrarle a su compañera que él se encuentra en la mejor disponibilidad de cooperar. Transcurrido un lapso de tiempo, comienza por experimentar un resentimiento cada vez mayor dentro del marco de su falsa condescendencia, o de lo contrario una beligerancia argumentativa contra el analista. En su casa demuestra una mayor comprensión y restricción, para finalmente conducirse de una manera insoportable. Al cabo de una, cinco o diez sesiones, dependiendo de la habilidad del analista, el marido se niega a proseguir con la terapia y en vez de eso se prepara para ir de pesca o cazar.

A la esposa no le quedará más recurso que divorciarse, es ahora cuando el marido se libra de toda culpa, ya que en vista de que su compañera ha tomado la iniciativa y él ha demostrado una excelente disponibilidad al haberse sujetado a la terapia, nunca estuvo mejor situado como para asegurarle a cualquier abogado, juez, amigo o familiar: ¡Y mira el empeño que puse!⁽⁴⁾

El marido se ha revestido con una actitud que convenga a sus propios intereses, como que el terreno que pisa le es apropiado para hacer un ataque por sorpresa; su mimetismo síquico cubre la verdadera intención que ha venido persiguiendo y es guarnecido con una máscara que le permita nutrir su antagonismo. Es bajo este clima que terminamos dañando toda nuestra emocionalidad y es con esos moldes imitativos de la conducta como terminamos almacenando una mayor cantidad de agresividad reprimida.

Genet disimula la violencia trágica y de esta suerte la farsa se encontrará deambulando tras un mimetismo síquico que defina a su estructura. La tragedia, tomada como bloque estructural, ejemplifica el canibalismo intraespecífico manejando aquella temática que suele centrar su atención en los asesinatos familiares.

En el curso de los experimentos llevados a cabo por el biólogo J. Eibl-Eibesfeldt referidos a la conducta en ratas, se comprobó que:

Sí se aparta a una rata de su comunidad, con el objeto de impregnarla con el olor de un clan diferente al suyo, el roedor se confía puesto que usualmente las ratas acostumbran reconocerse a través del olfato y la emanación propia que satura a la comunidad. La rata en cuestión comenzó a pasearse muy despreocupadamente por espacio de algunos segundos; súbitamente fue asaltada diabólicamente por sus antiguas vecinas, que no reconocieron su olor. Lo terrible del caso es que la rata cuyo olor ha sido alterado jamás se defendió de las feroces dentelladas lanzadas por sus compañeras; el resultado quedó claramente delimitado en las siguientes alternativas: moriría de horror o sería lentamente despedazada por su clan.⁽⁵⁾

Ahora bien, con el objeto de reconocer las emanaciones características despedidas por los héroes trágicos, pasaremos a un breve diálogo que se nos da a conocer a través del coro.

Coro: ¡Eso es! ¡Hay un rastro seguro de ese hombre abominable. Mudo denunciador, sigue su indicio Como el perro que va en pos del herido cervato, así a este hombre seguimos que va goteando sangre... las gotas en la tierra nos van marcando la pista...! (6)

Cuando Orestes comete el acto decisivo del matricidio, su "olor" queda definitivamente alterado, las Erines conocen esto y lo rastrean, sin importarles la duración de la persecución, pues se encuentran dentro y fuera de Orestes; dentro porque se ponen a la misma frecuencia de su angustia y remordimientos, y fuera porque confían en la forma en que sus víctimas pintan el terror que experimentan. Este "olor" emocional puede transmitirse como el fenómeno que se observa en las hordas, manadas y multitudes anónimas que aglutinan a varios individuos, ejemplo que se da en peces, pájaros y otros; se ha descubierto que si un animal se abandona al pánico, todos los demás pueden quedar infectados por el mismo estado.

(Genet abstrae la violencia en cuyo núcleo se encuentra la inteligencia biológica, para luego enmarcar la esencia fársica en su dramaturgia. La inteligencia biológica es un proceso que se ha ido analizando a lo largo de esta tesis bajo una de sus partes constitutivas que opera bajo la definición del mimetismo síquico, misma que ha sido desglosada al iniciarse este

capítulo, pero en esencia la inteligencia biológica constituye un retorno analítico al instinto como medio expresivo.

Si partimos de la teoría que propone una configuración electroquímica como la respuesta para estudiar las ideas, tenemos que la configuración helicoidal o espiral de una idea, está formada por cadenas emocionales, puentes palatales, odoríferos, auditivos y táctiles que se manifiestan bajo aspectos estereofónicos, logrando estructuras sumamente complejas. Si a esto agregamos las zonas dejadas por el espectro, delimitaríamos la situación relativa de los conflictos como pantanos que se extenderían entre las hélices de la estructura y los estados senso-- perceptivos del bienestar como zonas luminosas de un espectro diferente.

Con este método de medición bioquímica, obtendríamos un parámetro en la construcción tridimensional de estímulos y reacciones diversas. Las ideas fijas corresponderían a bloques atómicos semejantes a estados cristalizados de la materia con límites bien definidos, pero sus refracciones estarían moduladas a espejos emocionales con una alta sensibilidad a la energía luminosa y por tanto con estructuras mucho más complejas. Las asociaciones libres de ideas asemejarían en cambio estados coloidales de difícil delineación y por tanto con una mayor vulnerabilidad a la yuxtaposición con otros bloques más sencillos.

Cuando la farsa embiste al racionalismo, y en consecuencia deba aliarse con el intruso, aumentará el trastorno que

se ha iniciado; así se esculpiría la máscara de Genet, con la que atacará a las instituciones, parapetándose tras el olor dejado por los "dioses domésticos". La diafanidad fársica robó la esencia trágica para poder deslizarse sigilosamente y poder disimularse en la apariencia; mientras navega en la transparencia comete actos violentos, pero se quita la máscara muy a menudo. La inteligencia biológica adquiere enorme importancia, pues una vez embozada la farsa, se asemeja a un gato con el pelo erizado que intenta asustar al enemigo con su volumen aterrante, confiriéndole al miedo un vestuario síquico cuyo resultado se nos presenta como una representación gráfica del terror. Genet funge como el operario de la duplicación en el arte de la farsa, rodeado por un círculo que cambia de geometría a un volumen esférico con tal frecuencia que la farsa termina por absorber a la tragedia (más rígida en su conformación molecular). Inmerso en el mundo del hombre-tragedia, convive al lado de su guardián que se encuentra custodiando a su inconsciente, presencia escudriñadora en esa cárcel que puede ser tanto nuestra superficie ósea como epidérmica, un vigilante que se alimenta con los estados depresivos del individuo; por donde se incrustan naturalezas introvertidas.

La farsa viene disimulándose en su voracidad, sin embargo posee un olor tan característico que opta por enmascararse del hombre, que difícilmente logra percibirlo, pues éste ha decidido alejarse progresivamente de su inteligencia biológica, os-

tentando esa vanidad antropomorfista que lo aísla de sí mismo. La inteligencia biológica nos lega una conciencia zoológica, instrumento para navegar en nuestras naturalezas y facilitarnos un contacto más genuino con nuestros instintos; será inútil calificarlos como "buenos" o "malos", pues alejados como están de cualquier verborrea moralizante, simplemente habitan nuestra intimidad y no se los puede ignorar.

El sentido fársico por el que camina Genet, hace converger diversas analogías biológicas y subraya el nacimiento del mito instintivo, haciéndonos recordar que el Eros se incorpora al arquetipo prehistórico en la mente de cada personaje; los impulsos criminales o afectivos concurren en el acto de la seducción, y una vez suscitado el acto pasional, la ambigüedad nos absorbe tanto que terminamos sintiendo una incómoda sensación de aislamiento emocional. La sustancia de la farsa se pone en ebullición con el núcleo de su propia violencia, el desprecio resulta ser una de las manifestaciones más recurrentes, advertirá una serie de cambios en un mundo aberrante, y será así como Genet descubra un instrumento selectivo en la intimidad de su persona, nutriéndose con el desprecio para encontrar al clan perdido en su infancia; luego hará un intento por rescatar al infante extraviado dentro de su propio arquetipo, como la rata que ignora las circunstancias por las cuales su olor ha sido tan críticamente alterado. El tiempo transcurre y él se ha percatado que para pertenecer a la comunidad debió conservar su olor; sin embargo,

después de haber estado en prisión, no le queda otra alternativa. Sin aviso alguno tiene que adoptar la identidad que le señale el clan, como si obedeciera a una forma animal que le permitiera la facultad de cambiar tan drásticamente, y como el chamán, tendrá que variar sus estados corporales según las exigencias; con la lluvia, su cuerpo tomaría una sustancia líquida, con el sol su temperatura subiría al grado de combustión, al caer la noche su tegumento absorbería el frío y la oscuridad.

La rata cuyo olor ha sido modificado será una extraña y por tanto considerada como enemiga irreconciliable, pues su identidad odorífera la sitúa más allá de su experiencia cognoscitiva; aquí conjugaré el concepto del "territorio síquico", puesto que nos será de enorme utilidad para ejemplificar esta área del conflicto físico.

Para ilustrar lo anterior haré una breve referencia al cuento Jeu de Roal Dahl: Tanto insiste el niño con su juego que termina cayéndose.

Un chico se encuentra jugando al borde de una alfombra con manchas negras y franjas amarillas; se le ocurre entonces que las manchas negras sirven de guarida a terribles serpientes venenosas; afortunadamente para él las franjas amarillas representan el único lugar por donde puede andar sin peligro; tras cubrir una arriesgada caminata termina perdiendo el equilibrio, emite un grito desesperado...

Mientras tanto su madre lo busca afanosamente por el jardín; lo más probable es que jamás pueda reunirse con él.⁽⁷⁾

Se perdió en uno de esos espacios que la imaginación abre frente al individuo, como los abismos que dan vértigo en

los sueños y las caídas interminables que nosotros mismos cavamos. Existe un movimiento dramático en la conciencia del niño que rompe la membrana de la seguridad; las fronteras físicas sólo pueden marcarse cuando se encuentran amenazadas, por eso lo invade un sentimiento de intranquilidad que lo obliga a reconocer su existencia. Las manchas negras operan como mensajes visuales, el grito interior proferido por el chamaco mantiene la altura irónica y trágica del momento; el temor experimentado por él se arraiga a una clave silenciosa, no existe testigo alguno del accidente, pero los dibujos del tapete y su propia angustia delimitan la extensión del territorio físico; se rebela ante la naturaleza que ha formado a su alrededor, aún habiéndole lanzado el mayor de los retos. ¡Jugó con el tabú indómito!

La farsa invoca la improvisación pues gran parte de su origen se gesta en este universo, las pausas dramáticas manejadas por Genet se estructuran dentro de nuestra sensibilidad para crear un sentimiento del vacío; esta reacción corresponde al enfrentamiento con nuestro propio espacio físico, es decir, aquel territorio que puede ser cubierto por la improvisación a nivel biológico, tomando nuestra variabilidad como factor determinante para afrontar las decisiones pertinentes a nuestro propio animal. Resta afirmar el espacio físico que se delimita al disimular los rituales sociales y aceptar la hostilidad como parte de su estructura.

El autor de farsa jamás muestra al hombre como un poco menor a los ángeles, sino difícilmente superior a los monos. Nos presenta al hombre de la masa, a flor de piel, a lo rudo, al desnudo; bajo prácticamente todas sus formas imaginables, pero evita presentarlo como finísima y única flor.⁽⁸⁾

Una vez obviados todos los obstáculos más paradójicos, nos encontramos en la propia esquina de la obra que ha producido Genet, lo que significa que hay que esbozar aquella categoría fársica donde la vivencia es una práctica que pronto busca instrumentos para detectar su realidad en el trasfondo trágico. Con el objeto de resolver esta dualidad biológica que modela al complejo fársico, transcribiré algunos párrafos referidos al animal humano:

El gigantesco panda, por ejemplo, es una clara muestra del proceso inverso. Así como nosotros somos vegetarianos que se convirtieron en carnívoros, el panda es un carnívoro que se tornó en vegetariano, y, como nosotros, resulta ser una criatura extraordinaria y única. La cuestión es que un cambio de tal magnitud presenta a un animal con una personalidad dual.⁽⁹⁾

Según Desmond Morris, el hombre como caso zoológico, convive con el modelo de su antigua naturaleza, siendo un habitante de los bosques, muy consecuente a su comportamiento de carnívoro, es decir, un individuo sedentario con naturaleza de violento asesino que subsiste con su personalidad vegetariana y simiesca, de donde se concluye ese nomadismo con el atributo de la preocupación por la suerte que sufra la comunidad, lo anterior le confiere un carácter pacífico y afable; esta convivencia al centro de dos modelos tan diferentes produce una mezcla muy

ambigua.

La amalgama de farsa trágica substituye la anécdota realista por la no realista o viceversa, operando en una ambigüedad que se ordena con el tono para finalmente crear un cuerpo dual. La funcionalidad dual en este mecanismo presenta un carácter muy profundo y complejo dentro de los personajes que lo desarrollan; por lo demás brotará un antagonismo violentísimo contra sus respectivos ambientes; así es como el defecto trágico se incrusta a la estructura. Genet matiza este defecto con gran sutileza; bastará acercarnos al personaje de Claire, en Las criadas, para observar el siguiente fenómeno. Al personificar a la "señora", sujeto de su amor-odio, termina con un acto de saturación conflictiva y se suicida; el error trágico fue haber aceptado la dicotomía sentimental en una sociedad de castas feroces e infranqueables. La conducta de esta personalidad dual entra a formar parte del cuerpo trágico pues se encuentra sólidamente enraizada en nuestra educación emocional. El enfrentamiento con el asesino síquico provoca una angustia sofocante y podemos hacerlo responsable por el malestar que sentimos; el animal anímico sufre una transformación muy visible pues ha puesto el peso de toda la repulsión que le provoca este odioso encuentro en una tensión dolorosa y un estrangulamiento de todas sus facultades expresivas; pero el impulso tanático hipnotiza con voz barbitúrica a su presa y le hace pensar que por fin ha llegado el compañero tan soñado y añorado. Cuando la víctima se encuentra en esta con-

fusión el asesino prepara la daga y la clava en el cuerpo que se le ha confiado. Quizá podamos librarnos de esta fatalidad al revisar el pasado prehistórico de nuestra animalidad que se encuentra definida por el modelo carnívoro y vegetariano de nuestra conducta.

Uno de los rasgos predominantes en la obra de Genet se encuentra en el robo de identidades al personificar una naturaleza dócil y subyugada; afinando lo anterior, tenemos que la dicotomía del pensamiento biológico es el instrumento ideal para investigar este universo gemelo.

Al sufrir un estado depresivo, podemos igualarnos a la loba; cuando ésta recorre enormes distancias víctima de un hambre pavorosa, si finalmente encuentra alimento, enseguida traga grandes trozos de carne y luego los lleva a su cueva con el objeto de vomitarlos para que sus lobeznos puedan comer. El cuadro depresivo representaría este viaje con el estómago vacío, el encuentro con el alimento un paliativo para poder nutrir las diferentes entidades de nuestro ser, y la expulsión del alimento subraya una nueva fase de la persona.

El carácter de los personajes centrales en las obras de Genet ha sido exagerado en vista de que tienen que enfrentar situaciones monstruosamente injustas y deben excretar personalidades envenenadas; también se encuentran elevados pues en esta lucha se arriesga el pellejo, son los habitantes de los bajos fondos, esto no puede olvidarse jamás pues serán los que tomen

la iniciativa más pasional para destronar a los soberanos de nuestra época. El tono, esencialmente, es el de una realidad dramática que tan sólo muestra cierta alteración frente al intercambio de personalidades. La farsa motiva una inversión dual que considera el carácter como superior al común, según los cambios que se puedan sufrir al ser rechazados por el conglomerado social.

La disyuntiva es cada vez más clara: o buscamos un reconocimiento deshinibido de nuestro funcionamiento como grupo biológico, sin considerarnos como la "especie dorada del planeta" (respecto a otros seres humanos y a otros animales que también habitan en el), o sufriremos las consecuencias de nuestra eriminal soberbia antropomorfista y nuestro absurdo despotismo de clases.

CAPITULO VII. EL PENSAMIENTO BIOLOGICO EN GENET

El fingimiento que resulta del "mimetismo síquico", es el proceso matemático de la farsa que cubre la problemática trágica de los personajes clave en el teatro de Genet. En el contrapunto de esta ironía, funcionará la máquina fársica que plasma la mitología del paria ofreciéndole el maquillaje político que Genet mismo usará en aquel simulacro cuyo resultado tomará cuerpo en la literatura de trasfondo trágico.

Existen ciertos pescados y pájaros que desalientan a sus cosarios al ostentar colores que al ser notados por ellos llegan a frustrar que intenciones, pues los cazadores enseguida asocian esta coloración particular con experiencias desagradables de especies que temen. Animales venenosos, con mal sabor, o especialmente protegidos, que suelen escoger combinaciones de rojo, blanco y negro.¹⁾

Cierto es que en todas las obras de Genet hay instrucciones muy detalladas al respecto del vestuario, escenografía, actuación y dirección; pero particularmente en Las criadas la importancia que se concede al vestuario es muy grande.

El resumen anecdótico de la obra quedaría así:

Claire y Solange desempeñan labores domésticas para una señora acomodada. Al dar comienzo la obra, Claire imita la conducta de su patrona, mientras Solange, que es la otra mucama, personifica a su hermana Claire. Así como en Alta Vigilancia se relata una historia por planos anecdóticos, así aquí. En Las criadas el "señor", amante de la "señora", purga una pena en prisión debido al envío de una carta denunciatoria entregada a

las autoridades. Según va desenvolviéndose la trama nos enteramos que Claire no es la "señora" sino tan sólo la hermana de Solange y que esta última estaba representando a su hermana. Las criadas desean envenenar a la patrona, pero su intento fracasa y Claire, al conducir al personaje de "la señora" hasta sus últimas consecuencias, envenena al espíritu que ha invocado y por ello parece también, pues uno no es independiente del otro.

La intriga de las sirvientas adquiere una dimensión considerable cuando temen ser descubiertas por el hecho de haber enviado la carta denunciatoria, y todo el edificio del juego amenaza con derrumbarse; su territorio síquico se encuentra seriamente amenazado, ya que la maquinaria de sus respectivas intimidades puede ser develada de un momento al otro.

Claire y Solange llegan a confundirse en un solo cuerpo expresivo; un personaje depende tan absolutamente del otro que se coordinan en una afinidad de personalidad dominante hacia la dominada y viceversa. El tirano se alimenta del dominado al extremo de ocupar su piel, gestos y totalidad afectiva en un acto de hermafroditismo síquico que toma, por sus mismas características en el juego de la posesión, un rasgo de indefinición en cuanto a los límites de la casta social a la que pertenece, la "hybris" consiste en traspasar estas fronteras.

Claire: Es por mi, tan sólo por mi, que existe la sirvienta. Por mis gritos y mis gestos.

Solange: La escucho.

Claire (gritando): Gracias a mi es que existes, ¡Y no haces más que provocarme insolentemente! ¡No puedes imaginar cuán penoso resulta ser el pretexto Madame, Claire el pretexto de tus afectaciones! Me bastaría de tan poco para que dejaras de existir. Pero soy tan hermosa que tan sólo te desaffo. ¡Mi desesperación de amante no hace más que embellecerme aún más! (2)

En los umbrales del transvestimos síquico los sexos se cambian gracias a un método de seducción posesiva, donde el macho hostiliza continuamente a su hembra para mantenerse en la jerarquía; el secreto de su poder es que siempre encuentra la carta que lo hace tener la iniciativa.

Volviendo al caso de los pescados encontramos que éstos han cambiado al imitar el color de otra especie para desanimar a sus cosarios. Aquí Claire y Solange buscan un modelo para exteriorizar sus conflictos al exhibirse una frente a la otra, imitando al sujeto de su amor/odio que es la "señora" con el fin de liberarse; es decir, imitan el vestuario síquico o los colores de su atacante para ritualizar el acto de la fuga, escapando a la sujeción de que son víctimas por parte de su cazadora, verduga de sus existencias.

Esto mismo ejecutará Lefranc al huir de su naturaleza para adoptar el temperamento del héroe que alimenta en el secreto de su intimidad; por ello se tatuará la frase del "vengador". Emulando a miembros de altas jerarquías se los llega a conocer, y el estafador de las formas usa este conocimiento para el desa-

rollo de su propio ser.

Solange recrimina a su hermana por haber mezclado varios insultos y datos reales de sus propias vidas; la vida genuina sólo sirve para inflingir heridas, por ello no es lícito usarla dentro del juego. El lenguaje resulta ser un arma demasiado impresionante para el libre desenvolvimiento lúdico, cada personaje se encuentra demasiado bien surtido.

Solange: Espera entonces, espera que venga. Ella traerá consigo su estola, sus perlas, sus lágrimas, sus sonrisas, sus suspiros y su dulzura.⁽³⁾

Cada palabra que ha emitido Solange en esas frases resulta amenazante, pues son las armas de la seducción, tan poderosas cuanto parezcan inofensivas y tan peligrosas como el mismo tatuaje que Yeux-Verts lleva en su torso.

Hay una curiosísima analogía dentro de la inteligencia biológica, esta vez operando sobre la seducción; cierto tipo de faisanes del género Gallina Argus, reacciona favorablemente a ciertas pequeñas manchas rojas que el macho despliega sobre sus alas durante la temporada de celo, y mientras mayor tamaño tengan las alas mayor será el estímulo recibido por la gallina. Las señales del juego amoroso en los seres humanos, no son menos complejas, pero en cambio vienen siendo considerablemente más crípticas y mucho más abiertas en el vestuario desplegado.

Madame, la señora, es el personaje modelo; su presencia produce el desenvolvimiento temático, es la sombra ficticia de algo infinitamente más irreal que lo caracterizado por Claire,

el personaje original resulta desplazado e irrelevante en un mundo de tal complejidad emocional. Y no puede más que estallar entre las manos la dicotomía entre la "santa" y la "asesina". Es a través del acto cometido por las mucamas contra el señor que Madame puede justificarse, la imagen del odio es la analogía religiosa correspondiente a la "santa"; parte de esa volubilidad síquica brota con una fuerza inconmensurable en la pareja de las sirvientas que traman en su homogeneidad conspirante a la "santa" o sea el vestuario síquico que se ostenta frente a su "cosario la "asesina", sólo a través de este claroscuro tendrá alguna belleza el gesto de Madame.

En esta forma plasmaremos el calidoscopio del rito:

Solange ve en el juego de cristales a su hermana Claire como ángel criminal. Claire ve a Solange como santa.

Solange y Claire ven a Madame como el magneto para su odio religioso. Madame descubre en su amante al hombre que pasa terribles penurias en la cárcel, pero bien es sabido que las clases privilegiadas reciben castigos complementarios a su posición social a menos, claro está, que vengan a pertenecer a la raza maldita de los presos políticos. Pero la señora escoge esta imagen para motivar una pena por sí misma que el mismo vacío de su ser le impide experimentar.

Las sirvientas juegan en la geometría de la subordinación frente a Madame; saben acariciar y dejarse palpar pero en ausencia de la patrona, que funge como invasor y sorpesa desagra-

dable en los juegos eróticos. Se burlan de ella, la odian, la asesinan una y mil veces, pues adoran el riesgo de ser descubiertas en sus entretenimientos secretos; es el peligro que embellece al embaucador y el privilegio de la traición. Madame desempeña un papel en contrapunto con su dulzura estereotipada; sin percartarse hiere a las criadas, su privilegio mora en la imbecilidad, vierte su odio por los desconocidos que denunciaron al señor como responsable de robo. Por otro lado, algo en ella pretende aplacar el odio de sus sirvientas y entonces decide obsequiarles algunos vestidos que ya no usa; pero la obra de caridad es un insulto del poderoso para con el pobre, sirve para hacerse una imagen pública y aplacar su miedo por un futuro levantamiento.

Solange, saludando a su hermana: Diga, señora.

Madame, entrando intempestivamente: ¿Qué? ¡Oh! pero si le estás haciendo reverencias a Claire.

¿Qué extraña te ves! Las creía mucho menos propensas a las bromas pesadas⁽⁴⁾

El juego ha sido descubierto, pero la señora no puede enterarse de cuánto odio hay reservado para ella; considerando que se encuentra profundamente acongojada por la suerte sufrida por su amante, éste cuadro resulta sangriento. Aquí Solange se abandonó a un juego que la traiciona; a medida que las distancias se acortan y la amenaza de ser descubiertas por su fraude es cada vez más inminente, la crisis ritual invade a la realidad comprometiendo a las mucamas, que se complementan en la lucha de identidades que se devoran una a la otra en la búsqueda de un cuerpo que pueda ser habitado por ambas.

Claire: ... puesto que tu garganta quemaba por anunciar el documento de la impugnación del señor.

Solange: La frase comenzó en tu boca...

Claire: Y concluyó en la tuya. (5)

Todo termina en el momento en que el mismo apartamento de Madame está envenenado pues el medio ambiente es auténtico; y el suicidio de Claire provoca un climax ambiguo por el ambiente que la rodea; un personaje con la belleza trágica pero amortajado en la farsa.

El miedo es racional dentro de su complejo histórico y parcial con respecto a la persona, tornándose en irracional si se refiere al espacio imaginario ocupado por los guantes de cocina y los vestidos de Madame, que pertenecen al equipo ritual.

El tono demuestra una fuerza trágica pues es más intenso que el normal pero de acuerdo con la problemática de ambas hermanas. La catársis acompaña al tema, pero aquí naturalmente convergen dos influencias muy fuertes; por un lado el cuadro melodramático que provoca un ejercicio de sentimientos enfilados a la compasión y una influencia trágica en el subtono, que por ser en su núcleo más intenso que el normal, determina la problemática de las envenadoras, cuyo choque con el conflicto resulta elevadísimo en aquella búsqueda por encontrar sus orígenes, en el fondo se hurga por una comprensión de una mecánica biológica desconocida para ellas pero que sin duda las hace cambiar; los ritos observados por ambas hermanas muestran el conflicto de ori-

gen en el "yo existo dentro de mi acto que me define y me compromete hasta el fin de mi existencia".

Pronto habrá motivación suficiente para que surjan las presencias internas y los estados anímicos que abren la posibilidad de formar escenarios o ambientes imaginarios que son tan poderosos que objetivan al intruso para llenar el vacío de la persona. Es el fantasma engendrado por Claire, el ser aborrecido, la materia obsesiva enferma del sirviente que mora parasitariamente en la imagen autoritaria del amo, a su vez esclavo de la presencia del sirviente, cuya capacidad para atormentar se centra en las obsesiones del amo en directa proporción al mal trato recibido por el mismo sirviente; el temor sentido por el patrón se nutre con la injusticia que él mismo exuda, la imagen de su víctima es un llamado a la invocación que engendra dentro de sí mismo.

Los objetos de la señora y aquellos pertenecientes a las criadas, aglutinan a los personajes en la vorágine del miedo o la angustia anónima, así emanará la sustancia ritual. Una vez iniciado el juego secreto, queda sustituida la realidad y el intruso puede ocupar su lugar en esta demonología.

CAPITULO VIII. ALTA VIGILANCIA

Alta vigilancia expone una filosofía en donde la especie del prisionero queda marcada por un determinismo subjetivo que lo une a sus crímenes en un círculo tribal, en el conjunto de costumbres secretas cuya clave descansa en el estilo que ha formado un sistema.

El resumen de la trama es el siguiente:

Tres presos coinciden en una celda; el primero purga una condena por un crimen que cometió, es Yeux-Verts, de 22 años de edad, con los pies encadenados; los otros dos son Maurice de 17 años y Lefranc de 23, acusados de robo; Lefranc esea a punto de abandonar la cárcel.

La conflictiva da comienzo al surgir violentas agresiones entre los ladrones que se disputan por ganar el favor del asesino; la obra finaliza con la muerte violenta de uno de los ladrones, perpetrada por Lefranc que de esta manera frustra sus posibilidades de liberación.

El primer impacto de esta obra está en una formulación triple: especie del escalafón criminal, medio y momento; examinando al preso dentro de su realidad ontológica, sólo previsible a través de cuanto acto sea capaz de manifestar el individuo; pero su existencia interior sólo es detectable en el centro del acto más íntimo, o sea alejado del escrutinio de sus compañeros y en plena posesión de su territorio síquico. En la obra de Genet el

preso resulta pertenecer a una especie biológica en tanto se encuentre buscando cierta jerarquía dentro del crimen, obtenida por la herencia críptica de un acto que se sublima al expresarse irracionalmente; el medio donde encontrará su lenguaje es la cárcel, que lo obliga a reconocer el terreno físico delimitado en su territorio síquico, discernible en el grado de susceptibilidad que exhiba el individuo; así es como brota la agresión intra-específica, pues el terreno es tan limitado que cualquier movimiento atenta al espacio y al momento en que se tome al preso.

Cuando ingresa un nuevo presidiario en una celda que anteriormente era ocupada por dos personas, se rompe todo el balance de una cosmogonía establecida entre dos y que ahora se verá obligada a admitir un nuevo ocupante. Antes se habló de una jerarquía, pues bien, en ésta los ladrones pertenecen al gremio más débil, y el asesino al más alto, según el criterio de que el riesgo que echó a sus espaldas es mucho mayor al de un simple atentado contra la propiedad. Maurice y Lefranc combatirán entre ellos por ganarse el privilegio de relacionarse íntimamente con Yeux-Verts y así parasitar un poco del poder que goza; Yeux-Verts manipula con gran habilidad esta rivalidad para alimentar su notoriedad: el asesino es un objeto preciado, una figura trágica, ya que su destino se encuentra decidido. El objeto en sí guarda una importancia esencial al determinar el instante de la transformación en las imágenes interiores de realidades subjetivas, tensiones psicológicas y en fin todos los deseos oscuros del ser;

cuando éste penetra en el objeto, que según Bentley necesariamente "la visión melodramática es paranoica" pues el objeto desencadena esa angustia que asimiló el naturalismo, al convenir en el imperativo subjetivista del objeto, que en este caso es el crimen.

Maurice: Nadie habló mal de ti. En un principio nos platicaste de las marcas en tus puños...

Lefranc: Y en los tobillos. ¡Además estoy en mi derecho! Y tú, en el de callarte. (Vocifera) ¡Sí que tengo el derecho! ¡Tengo el derecho de hablar! Hace trescientos años ya que llevo la marca de los presidiarios y todo finalizará con un golpe fuerte. ¿Me escuchas? ¡Puedo convertirme en ciclón y devastaros! Y limpiar esta celda de una buena vez. Vuestra dulzura me mata. Uno de nosotros se va a largar. Me tienen frito, tú y tu bello asesino!⁽¹⁾

Maurice juega con la veracidad de las marcas dejadas por las cadenas, porque esto significaría que Lefranc pertenece a la jerarquía de los demiurgos criminales, y por tanto propietario del objeto misterioso y envidiado. Lefranc, en cambio, busca los privilegios del legado criminal en la ferocidad de los elementos, una superioridad difícil de obtener frente a la belleza trágica del asesino condenado por un acto concreto que no debe nada a la herencia criminal.

Maurice: ¡Celoso! ¡Estás envidioso! Habrías querido que hablaran de ti en toda Francia, como hablaron de Yeux-Verts. Que bello fue. Tú mismo sabes cuán bello fue cuando no encontraron el cadáver. Los paisados buscaron. ¡Las tiras, los perros! Vaciaron pozos y estanques. Era la revolución. ¡Curas y emboscadas! Y después, ¡cuando finalmente encontraron el cadáver!⁽²⁾

La obra señala el principio de una saga carcelaria que hace resaltar la fórmula maniquea de Yeux-Verts y Boule de Neige (el segundo asesino, que nunca aparece en escena pero en cambio sí es evocado). Los maniqueístas aseguran que en lo alto mora el Rey del Paraiso Luminoso y en lo bajo rige el Príncipe de las Tinieblas. Así tenemos que Yeux-Verts, que se encuentra próximo a los ladrones pero más alejado de la gloria criminal por esta cercanía con el mundo normal, sería el Príncipe de las Tinieblas, y Boule de Neige, cuyo poder radica en su ausencia, sería el primero. El maniqueísmo correspondería a esa objetividad del contraste que nada tiene que ver con el racionalismo, pues ha establecido sus propias leyes en un mundo totalmente influenciado por la rigidez de todos los conceptos.

Maurice: Si Yeux-Verts quisiera...

Lefranc: ¡No los observaste! Verlo a él, atravesando los corredores; kilómetros y más kilómetros de corredores, con sus cadenas. ¿Pero qué ha sucedido? Sus cadenas lo jalan. Boule de Neige, es un rey. Si retorna del desierto, ¡llega erguido! ¡Y sus crímenes! En cambio los de Yeux-Verts al lado de los suyos...⁽³⁾

Aquí Lefranc invierte el juego, por fin tiene a Boule de Neige para poder competir frente a la popularidad alarmante de Yeux-Verts. La actitud hacia el crimen toma una característica maniquea, en tanto se guarde aquel estado de severo ascetismo, donde todo lo material entra en el terreno del cuerpo y por tanto adquiere todo lo maligno. Yeux-Verts, al finalizar la obra, manifiesta un verdadero

carácter religioso, pues su crimen no pertenece a la materia, es parte de su vida y de su ideal místico porque pertenece al destino.

Yeux-Verts: Es no saber nada de la desgracia si creéis que se puede escoger. Yo no quise la mía. Ella me escogió. Se me desplomó en el rincón de la jeta y probé todo para librarme. Luché, di de puñetazos, bailé, hasta canté, y pueden sonreír, la desgracia ante todo la rechacé. Fue solamente cuando vi que todo era irremediable que me calmé. Apenas ahora acabo de aceptarla.
Me faltaba la totalidad.⁽⁴⁾

El crimen de Yeux-Verts comenzó como mero accidente, al ser admirado por los demás se convierte en gesto, y cuando Yeux-Verts lo admite toma la forma de su piel, es su razón de ser en un mundo donde sólo cuenta la gravedad del delito; por tanto, el instante en que Yeux Verts relate su crimen será como una plegaria para recapturar su pasado glorioso.

Lo señalado anteriormente se relaciona con la adoración solar, practicada por los antiguos maniqueístas como fuente energética. Yeux-Verts. entonces, aglutina esta fuente en sí mismo y se convierte en el mesías, el sol que lo habita es su crimen. Lefranc es el modelo femenino del criminal, su pareja, y por último el portavoz de lo escrito por la verdadera mujer de Yeux-Verts, ya que el criminal es analfabeta. Lefranc no sólo lee las cartas mandadas por la amante sino también ejecuta las réplicas; se compromete a tal punto en esta labor que su parte femenina queda saciada y nutrida. La relación amorosa entre Lefranc y Yeux-Verts

repite moldes de conducta absolutamente idénticos a los que se dan entre marido y mujer; ambos están inscritos en un campo de batalla donde se busca una conquista ridícula por el dominio; al obtenerse, da comienzo el penoso camino de la humillación, la subordinación y la condescendencia. El tirano por su parte, espera ser deseado o adulado y que otras personas lleguen al extremo de pelearse por sus favores, como las doncellas más exquisitas en las comedias de capa y espada.

Maurice, el segundo ladrón, incrementa el juego competitivo al colaborar en la ruleta de la humillación, castigando a Lefranc y adorandi a Yeux-Verts.

Yeux-Verts exhibe un tatuaje sobre el torso, es la figura de su mujer que decide poseer en su propia piel y a la vez arriesga su vulnerabilidad femenina que tan sólo puede detentar. Maurice venera el tatuaje pues quisiera ser la fantasía poseída, la piel y la mujer de su héroe capturan el erotismo religioso del personaje. Yeux-Verts cometió el asesinato contra su parte femenina, contra su seducción, por ello bastará con hablar del acto para estimular la obsesión posesiva de Maurice y la sexualidad envidiosa de Lefranc. Yeux-Verts evocó a un personaje sico-dramático, quebrando así su personalidad anterior para poder penetrar en la identidad del criminal, donde tuvo que preparar al acto ritual de su nueva persona. Pretende escapar de la pesada dermis del criminal, intenta otras formas, pero su piel síquica lo ha envuelto más allá de lo que se imaginaba, invade el reinado

de su voluntad; así emerge un acto lo suficientemente violento como para arribar a un enfrentamiento súbito; el Yeux-Verts "X" y el criminal, uno desconoce al otro y sin embargo ambos conviven en el mismo cuerpo. Tiene gran afinidad con la historia de Adán y Eva, donde la segunda representa materia y el primero materia su-
mada al espíritu; el Yeux-Verts material nunca podrá vivir con el romanticismo del Yeux-Verts asesino; hay una sola salida, la entidad destructora será asimilada por la otra personalidad y así el cuerpo extraño será devorado, esta lucha se reflejará en su conducta seductora.

La sociedad no podrá admitir al cuerpo extraño y lo borra del mapa porque su poder destructivo es infinitamente superior al de Yeux-Verts. La institución que lo condenará no acepta espejos, el asesinato conducido por la iniciativa individual puede victimarlos, pues no reconoce leyes, es indiscriminado; mientras que el aparato represivo del Estado comete crímenes racionales, elegantemente delimitados en la geografía legislativa y siempre contra un "enemigo de las mayorías".

Yeux-Verts refleja su relato sobre una pantalla mental que le descubre a su policía interna espiándole por doquier; cualquier objeto es la autoridad cuya extensión punitiva es incrustada en Yeux-Verts y abortada de su irracional para rodearlo y castigarlo. Lefranc comete un crimen gratuito, un crimen de casta por el cual quedará descalificado; es un asesinato demasiado materialista, intelectual y planeado, carece de la espontaneidad situacionista del accidente. Quizá se hubiera salvado en la identidad

de su tatuaje, que decía: "El Vengador"; por ser un nombre ficticio, le daba cierto misterio, pero cuando en verdad comete la venganza todo se confunde y pierde valor.

Yeux-Verts, inmobilizando a Lefranc para observar su pecho: ¡Caramba... estás tatuado!

Maurice: descifrando: "El vengador". ¡Formidable!

Lefranc: Déjenme tranquilo.⁽⁵⁾

Cuando Yeux-Verts se refiere a las lilas, objetos simbólicos de su vida interna, queda definido bajo el mismo patrón que sitúa a Otelo con sus pasiones y al Oswald de Ibsen con su sífilis. Todo lo inanimado ataca brutalmente al héroe melodramático, que gracias a su carácter de víctima de sus propias obsesiones prefiere esa lástima por sí mismo, al enfrentamiento; su vulnerabilidad crece a medida que admite a la víctima; Yeux-Verts no es ninguna excepción, si acaso es un verdadero prototipo. Esto se aclara cuando ataca a Maurice por no haberle informado en su delirio que había olvidado las lilas cerca del cadáver; Maurice jamás pudo haberlo notado, por la sencilla razón que nunca estuvo allí, pero Yeux-Verts quiere alimentarse del pasado y provocar la lástima; en su delirio desea el crimen perfecto, pues éste corresponde a la pureza del gesto y a toda la gama de asociaciones libres que brotan del crimen.

El objeto, en la narrativa ofrecida por Genet, descubre esquemas que nos van informando gradualmente la trama del objeto/crimen; no faltará la complicación anecdótica que viene a desem--

bocar en la intriga. Tanto Yeux-Verts como Boule de Neige son dos mitos antagónicos que moran en un universo religioso y erótico, pero Boule de Neige es más poderoso que Yeux-Verts en su fugacidad, no pertenece a la materia.

Esta cárcel contiene toda una cosmovisión en su sistema de jerarquías individuales para soltar todavía otro aspecto del aparato mitológico y de aquella santidad contenida en el crimen. Sólo que este santo no va a tomar venganza contra su propio cuerpo, sino que extrovertirá el mismo impulso pero esta vez contra la comunidad, que a su vez tomará en sus manos vengar el delito y sacrificará al criminal para saciar su propia justicia.

Por otro lado se delinea un tono muy inteso al recordar Yeux-Verts su crimen en forma tan obsesiva que resulta estar en desacuerdo con la problemática del personaje; o bien con Lefranc, que termina cometiendo un asesinato delirante y absurdo.

Pero la cárcel no es lugar para hablar de justificación alguna, es tan sólo la cámara de tortura donde se experimenta con la domesticación que hace del criminal un ser obediente y enfermo que asimila el sistema carcelario dentro de sí mismo.

CAPITULO IX. EL BALCON

Uno de los instrumentos más adecuados para desglosar esta obra se presenta en la sustancia de los sueños, que conserva otra posibilidad de la duplicación, muy diferente desde luego a la tratada en Alta vigilancia o en Las criadas. Aquí partimos con la ayuda de imágenes, asociaciones y los diversos aspectos expresados por nuestras personalidades oníricas. Jung las estudia al dividir a la experiencia en dos ramas, el sueño privado y el colectivo, presentándose el primero bajo el aspecto personal del sujeto y el segundo emanando de arquetipos de un orden universal. El aspecto más íntimo abarca a la familia, los amigos, los hechos cotidianos, etcétera, por estos conductos es que fluirá la sustancia fársica; mientras que con los arquetipos (Que denomina como inconsciente colectivo y que en este trabajo quedarán delimitados en los arquetipos de orden universal) se moldeará toda la sustancia trágica; cualquier trasfondo trágico en la farsa estará saturado del arquetipo universal.

Empédocles, sabio siciliano inspirado en el Orfismo, nos manifiesta en su Katharmoi que:

Existe un oráculo surgido de la necesidad, un decreto antiguo de los dioses, eterno, sellado con solemnes juramentos, que dice así: cuando uno de los espíritus se haya comportado en forma pecaminosa durante su vida y decida mancharse las extremidades con el derramamiento de sangre, y siguiendo al odio llegara a pronunciar un juramento falso, tendrá que vagar por las 10,000 estaciones tres veces consecutivas, lejos de la compañía de los benditos y nacerá a tra-

vés de este período bajo toda clase de formas mortales que abandonarán una manera difícil en el curso de sus existencias por otra no menos peligrosa.⁽¹⁾

Lo anterior resulta abarcar el núcleo estructural de las antiguas tribus en la tragedia clásica; esta conducta arquetípica también se presenta en el Kayoi Kamachi, una obra del teatro Noh del Japón.

Shosho es un fantasma que no acepta el budismo, por ello su espíritu queda aislado de su amada Ono. "Shosho: Entonces seré el perro de tu Buda y no se me podrá separar de ti".

Tsure: ¡Qué terrible! ¡Qué terrible es su rostro!⁽²⁾

El universalismo tanto de las figuras arquetípicas del Katharmoi como de la observada en el pasado parlamento, indica el cambio de la forma, ambas se refieren a un poder supremo capaz de transfigurarlas. El Katharmoi profetiza una vida difícil que concluye para continuar otra no menos azarosa, y en el Kayoi Kamachi no sólo existe la separación de los amantes, sino que también Shosho se presenta con una parte de su inconsciente dolorosamente expuesta, es decir, con el rostro terrible; el castigo opera al separar las dimensiones donde los cuerpos ya no puedan referirse a sus antiguas sustancias físicas. Tras esta breve incursión a los mundos oníricos, el terreno se encuentra propicio para presentar la trama del Balcón.

Irma es la propietaria de un prostíbulo que ha engendrado en su seno una "casa de ilusiones" donde los clientes experimentan con sus múltiples fantasías, mientras tanto el pueblo se

encuentra involucrado en una revolución cuya figura emblemática es Chantal, antigua ramera en el burdel de Irma. Roger es su amante y también uno de los cabecillas revolucionarios; desalentado por el curso que toman los eventos decide representar a un personaje que nunca ha sido evocado en el prostíbulo: el Jefe policíaco, que sube a una jerarquía mitológica en el Olimpo de los demás personajes patriarcales. La obra concluye al suicidarse Roger.

Roger como Claire en Las criadas evoca el símbolo de su destrucción; al ser contaminado por el virus del enemigo, encuentra la negación de su persona y no soporta el golpe de esta revelación.

El sueño privado toma sustancia dentro del prostíbulo, mientras que el aspecto universal envuelve los eventos revolucionarios. Una vez propuesta la premisa que sitúa a la obra en los umbrales del sueño, se tomará como hecho fantástico todo aquello que suceda durante el desarrollo de la trama; comenzaremos por borrar las limitaciones espaciales y los caracteres absolutos para asumir en seguida la responsabilidad de un acto ilimitado.

Pueblo, libertad y revolución son palabras huecas y despojadas hasta de sus significados más precisos, perderán el concepto que las habita para recobrar otra identidad.

Al abrirse el telón nos caputra un ambiente ubicado en los sueños; el ritual ha dado comienzo, la realidad será alterada por su soñador, tal como indican las acotaciones:

L'Évêque (obispo). Sobre sus hombros reposa el manto, éstos aparecerán exageradísimos, de manera que se presente, al levantarse el telón, desmesurado y extraordinariamente alto, como un espectro.⁽³⁾

El hombre que habita la cáscara del prelado se encuentra en perfecto desacuerdo con su persona cotidiana, aquí el sitio ocupado por el sujeto no guarda ningún interés, pues es el prelado quien puede representarse como evasión a la existencia, como figura arquetípica.

Irma: ¿Me permitirá al menos que me inquiete... profesionalmente? Ya se lo dije, serán dos mil.

El Obispo: (su voz se aclara súbitamente, se precisa; como si estuviera despertando de un largo y profundo letargo. Muestra un tanto de irritación). No nos cansamos. Apenas seis pecados, y lejos de ser mis preferidos.

La mujer: ¡Seis, pero capitales! Y me costaron mucho trabajo encontrarlos.

El Obispo, muy inquieto: Pero, no entiendo, ¿acaso eran falsos?⁽⁴⁾

El prelado goza de un estímulo erótico al escuchar y experimentar cada pecado, es un juego de voyeurismo en la intimidad de otro ser, y su persona o intimidad quedan suspendidos, es el cliente poseído por su personaje en un trance lúdico.

Se desata el juego de las dualidades; el prelado se interroga con toda calma, mientras tanto fuera del burdel suena la metralla, todo lo cual vendrá a romper un equilibrio que pone al individuo en conflicto con su presencia consciente que atestigua al devenir de los eventos, a la par que el ente onírico

quisiera evadirse, pues ha reconocido el llamado de la dualidad. Todo puede suceder al mismo tiempo, incluso podríamos presenciar nuestra muerte, mientras que la otra parte de nuestro espíritu increparía al cadáver para que se levantara y actuara.

- I. Según Bergson, el sueño sólo se da bajo situaciones particulares donde prive un desinterés por la vida diurna y la imaginación esté fuera de control.

Mientras el ser activo se adhiere a la vida, el ser onírico corta lazos.⁽⁵⁾

- II. Otros estudiosos del sueño aseguran que el proceso onírico, tomado desde el punto de vista biológico, debe considerarse como la liberación de un instinto, de un instinto de protección.⁽⁶⁾

El prelado va descubriendo su aparente intimidad para luego infectar al objeto, es el voyeur de sí mismo, soltará un instinto que siempre lo ha bloqueado de sus fantasías, pues al protegerlo lo reprime.

Cuadro II

Los monstruos ancestrales que representan a las instituciones se presentan con los atavíos que la tradición les ha conferido; más tarde se desplomarán en sus proporciones desmesuradas, como si estuvieran sufriendo una de las múltiples enfermedades de la imaginación. El cliente escoge al juez, mientras se deleita con sus fantasías la revolución se desborda como contrapunto... esa batalla impersonal cuyas lejanas resonancias no pueden perturbar la sólida materia ilusoria que descansa sobre las cariátides del burdel.

Como esqueleto recurrente a toda obra de Genet, encontramos los despojos; después de haberse consumido la carroña, resta la conducta parasitaria en las relaciones establecidas entre un personaje y el otro:

Su mirada no era la de otra persona: era la mía que reconocí en el espejo, por distracción y sumido en la soledad y el olvido de mi propio ser

Lo que me sucedió no pude traducirlo más que por esta forma: abandoné mi cuerpo a través de mis ojos, para adentrarme en los del viajero al mismo tiempo que los suyos se abandonaban dentro de los míos. (7)

El juego de posesión entre el juez y la ladrona revela relaciones muy particulares, pues al comunicarse el primero con la segunda, lo hace de tal manera que da la impresión de una madre severa charlando con la niña mimada.

Más adelante, al proseguir con la historia, el cliente se humilla frente a la ladrona que ahora adquiere una personalidad dominante. El canal para que se comuniquen una vida ilusoria con la del cliente queda dispuesto al provocarse aquella matamorfosis de la que nos hablara Empédocles en su Katharmoi y que finalmente reúne todos los elementos histriónicos en la naturaleza íntima de los seres vivos.

Cuadro III

La comunión entre el general y la muchacha nos lanza a experimentar un viaje imaginario dentro de las atrocidades bélicas; el carácter dominante es sostenido por el general, pero

cuando el cliente está enfrentando a Irma, ésta le sirve como vector a su nuevo personaje; como en el primer cuadro con el prelado, se discutirán someramente los preparativos para después pagar por los servicios recibidos.

Irma forma ambientes sicolodramáticos para que el cliente pueda expresar y liberar los instintos dentro de sus fantasías; así como Yeux-Verts se alimenta de su crimen, Claire y Solange se nutren del odio como objetivo a su ritual: en el cambio de la sustancia hay un proceso vampírico contra el enemigo que tiene bajo un dominio tiránico al ser.

Cuadro IV

Se abre con un viejo y una mujer; aquí ha cambiado el decorado, se notan tres espejos que reflejan al anciano, que repetirán sus movimientos en esta pantalla; finalmente la mujer le planta brutalmente una peluca sobre la cabeza;

Este cuadro baja la intensidad, pues hasta este momento la obra ha girado vertiginosamente de un cuarto al otro, de un cliente al otro. Como parte operativa en el seno de la obra este cuadro fungirá para ambientar los cuadros subsiguientes.

Cuadro V.

En los primeros tres cuadros se menciona una habitación que se refleja en la superficie del espejo, situado al fondo, lo que revela un aspecto más dentro del voyeurismo. La habitación misteriosa como enmascaramiento del espacio es la de Irma.

Esta escena corta a las anteriores de un solo tajo, para luego adentrarse por una situación realista en el drama; aquí se hablará de precios y ganancias, en esta forma notamos cómo el cuadro anterior cumple con el propósito de aislar lo ficticio para precipitarse al mundo cotidiano.

Se menciona la rebelión y como contrapunto tenemos el funcionamiento del burdel; nos confrontamos con la problemática que anteriormente tan sólo se manifestaba por sonidos lejanos y palabras incompletas.

Una de las prostitutas queda tan embebida con el mundo ilusorio del Gran balcón que confunde al plomero auténtico con el cliente que recibe su placer erótico con esta actividad. En cuanto al gigolo, también presenta actitudes dominantes para luego inclinarse con una actitud de humildad; es el perro faldero que hace todo ante la mirada de Irma, su conducta dependerá del rechazo o súplica que ella manipule en el juego sexual. Otro tanto sucederá al aparecer el Jefe policíaco; su actitud suplicante gira en derredor del deseo que tanto ha anhelado, ser representado por un cliente, como lo son el prelado, el juez y el general; él depende de la circunstancia accidental de un cliente anónimo que llegue a sentir tal admiración que decida poseerlo y así él pueda ser admitido en otro cuerpo. Sin embargo, para lograr su anhelo debe quedar despojado de cuanto sentimiento pueda contaminarle. Por ello tendrá que renunciar a la totalidad y conformarse con un sketch (esquema), así será más factible su acceso al mito;

perderá su piel con el sólo objeto de poder adherirse al uniforme y de esta manera conformar la figura del héroe.

Cuadro VI

Aparece el personaje que encarna el símbolo de una revolución, su nombre es Chantal, heroína de los insurgentes que trabajó en el Balcón participando en el universo ilusorio que la Sra. Irma ofrece a cada cliente, usando a las prostitutas para que se encarguen de ejecutar la parte activa de esa ilusión. Chantal es la proyección del burdel a la rebelión, por tanto constituye la repetición glamorosa del prostíbulo en el centro álgido de la revolución.

Roger, pensativo: ¿Veinte mujeres a cambio de Chantal?

El hombre: Cien⁽⁸⁾

Una facción de los rebeldes desea comprar a Chantal para que cante en las barricadas, pues su figura y voz es capaz de elevarles el ánimo. Las réplicas sarcásticas usadas por Chantal al discurrir amorosamente con Roger revelan al doble; su dualidad queda plasmada en la certidumbre del juego ficticio y la realidad palpitante que la circunda; está mejor dotada que su amante para vivir una libertad más allá de la dependencia sexual. Una vez que Chantal se aleja con los rebeldes dejando atrás a Roger, su destino queda cristalizado en el próximo cuadro, un salón funerario que se integra al Gran Balcón.

Cuadro VII

El Jefe policíaco exhibe aquella necesidad que lo hace añorar relaciones dependientes al responsabilizarse por la seguridad de la reina, y así mostrar abiertamente su servilismo. El enviado monárquico utiliza el apoyo que recibe del Jefe policíaco y juega con la ambición de éste.

El enviado: ¿Qué desean salvar?

El Jefe policíaco: ¡A la reina!

Carmen: La bandera

Irma: ¡Mi pellejo!⁽⁹⁾

En esta forma cada personaje es delimitado según su conveniencia y su existencia física y ontológica; el grado depende de la inteligencia observada por los diferentes individuos frente a sus diversas circunstancias.

La figura de la reina es un arquetipo patriarcal y como tal aparecerá en Los negros; se presenta ataviada con una simbología muy espectacular; pútrida, loca o muerta es tan magníficamente falsa que traspone la forma humana para aspirar al mito, por ello su ficción sobrepasa a cualquier otro personaje.

Cuadro VIII

A consecuencia de una mutación definitiva Irma se convierte en la reina, la auténtica ha sido desplazada en vista de que no pueden existir dos núcleos ficticios en el mismo terreno.

Así como en un panal de tamaño regular no pueden exis-

tir dos abejas reinas sin que se inicie la lucha por el reinado absoluto, Irma no soportará obstáculo alguno para el desarrollo de su gobierno. Irma, señora del prostíbulo, será la reina incontestable de todo el mercado, incluyendo claro está el mundo de las ilusiones.

Ahora es Chantal quien se convierte en mito masivo para surgir de las fuerzas revolucionarias y lanzarle a Irma un desafío abierto; ambas fueron engendradas en el Gran Balcón, ahora se debe destruir esa incómoda dualidad, una de las dos tendrá que perecer pues son formas idénticas en una misma cosmogonía.

Muere Chantal por estar mucho más ligada que ningún otro personaje al mundo físico; además ya ha quedado demasiado involucrada con su inconsciente trágico, el universo onírico corrompe sus venas pero jamás penetra al ser existencial. ¿Quién apuró entonces el curso dramático de los acontecimientos para provocar un cambio tan acentuado en Irma? El enviado real es el mediador que puede modificar la totalidad del panorama; es el doble físico del Gran Balcón, es el burdel humano que deambula en todo ser.

Este cuadro permite la participación del juez, el prelado y el general. Todos ellos niegan cualquier vínculo con la autenticidad de sus profesiones, pues hace mucho tiempo que han dejado de ser; son los siniestros recipientes de su propia viscosidad, sus cáscaras son sus verdaderas personas.

Más adelante entrará un grupo de reporteros y fotógrafos, les toman retratos, y no será hasta que hable el segundo fo-

tógrafo que se revele la verdadera operatividad dramática de sus profesiones.

El segundo fotógrafo: ... El buen fotógrafo es aquel que propone la imagen de-fi-ni-ti-va. Perfecta.⁽¹⁰⁾

El movimiento de todos ellos hace que se defina el ambiente aparente, para lo cual usarán al objeto, a los personajes, para englobarlos en una sola identidad, con el propósito de formar sus conjuntos fotográficos, usando a todo el mundo como objetos inanimados en un infierno de marionetas.

Toda la escena queda suspendida con las palabras del enviado real que hace la siguiente paradoja: "El enviado: Es una imagen verdadera, nacida de un espectáculo falso".⁽¹¹⁾

El objeto deja escapar su último aliento, uno de los fotógrafos usa el monóculo del general como hostia para el prelado, el cuerpo de las instituciones adquiere una sola identidad.

Finalmente, después de una larga espera el Jefe policíaco encuentra la fórmula que le permitirá ascender al Olimpo donde moran los demás; se disfrazará de falo. Sin embargo, el momento tan anhelado no llegará hasta que Roger tome la decisión de personificar al Jefe policíaco. Así como Chantal corporiza la revolución y la realeza encuentra eco en Irma, con el resultado final que la primera se postra ante la última, ahora le ha llegado el turno a Roger que yace ante la personificación del Jefe de la policía.

Roger: (muy triste) Sí, todo se fue al diablo...
Y lo más triste es que se dice: "¡La rebelión fue hermosa!"⁽¹²⁾

En este carnaval Roger actuará el papel de la muerte, será el verdadero carne vale, la despedida a la carne del ritual latino, para lo cual tendrá que representar al Jefe policíaco, pues Roger es el símbolo masculino de la rebelión vencida.

Cada revolución encierra un sicodrama cuya premisa está en la parodia del enemigo que será representado; se lo exorcisa al actuarlo en un proceso ritual que lo descuartizará. Sólo que en el juego no hay alternativas, debe concluir hasta las últimas consecuencias; así Lefranc termina asesinando a Maurice, Claire se suicida y Roger también lo hará.

Hemos llegado al final, se van apagando las luces del Gran burdel, doble titánico del teatro. Bentley nos pone al corriente de ese dinamismo dramático: "El grito más memorable en el drama es el dado por el protagonista..."⁽¹³⁾

Y en otro pasaje "... Y allí donde ha comenzado el grito es el sitio donde tanto las palabras como la resistencia han terminado..."⁽¹⁴⁾

El grito lanzado por Roger parte de sus entrañas, pues al arribar a un conflicto contra sus identidades, toca el problema universal; contemplando este orden se percata que lo sobrepasa; odia esa muerte cósmica, esa entropía del hecho diario, de lo cotidiano, aquella revolución que fue bella únicamente en su gesto, y ahora se encuentra embozada en su capa entrópica; ahora se hace válida tan sólo a través de su estética falsa.

Roger sube una montaña cuya cima lo ha conmovido pues

constituye el polo opuesto a su naturaleza, y éste hecho es suficiente para disparar la figura trágica: representar al Jefe policíaco es la mayor herida que pudo haberse inflingido.

El resto de los personajes deambula en un mundo bidimensional que provoca a la lucha, un choque entre dos elementos: el "sueño privado" y el "arquetipo universal." La dualidad del prelado se caracteriza en aquel esfuerzo por abolir su sueño íntimo, fugándose de su naturaleza para experimentar la conquista de un mundo que le permita tener un gesto trágico, y que él pretende obtener a través de su estatura caracterológica. El resultado desemboca justamente en el lugar contrario, pues sólo llegará a pintarse un delgado maquillaje trágico, pero su interior lo traiciona: a pesar suyo ha develado su imagen grotesca.

Hay dos tipos de grito; el primero es el que mencionamos anteriormente, el otro es el grito que se emite en aquel lugar donde tanto palabras como resistencia se duplican. ¡El grito fársico!

Al presentarse la figura inquietante del doble, es cuando sabemos que la farsa está llamando a la puerta. El doble nos educa en la duda que gravita sobre el ser, nos sitúa brutalmente frente a la ironía de mostrarnos como entes obligados a tragar la naturaleza prehistórica de nuestra muerte.

No hay espacio para las palabras... tan sólo logramos exhalar un grito que se duplica, ha comenzado por el umbral de nuestro sueño para luego derrumbarse en nuestra vida cotidiana.

CAPITULO X. LOS NEGROS

El negro es frívolo, supersticioso y holgazán, la religión que practica es el islamismo o el fetichismo.

Los hotentotes y los boquimanos son junto a los australianos los hombres más degradados que existen sobre el planeta, además son miserables y perezosos.⁽¹⁾

Ante un foro ocupado por negros se nos invita al entretenimiento y al espectáculo; el papel que juguemos como espectadores, nos inducirá a una participación relativa con una personalidad masificada. Nos veremos impelidos a comprometernos en el basurero vergonzoso del racismo y la brutalidad con la que nuestra sociedad trata al hombre negro.

El paria incendia el territorio que se extiende entre grupo y aquellos que lo persiguen, así como Genet busca aislar al público de su actitud en el drama y en esta forma establece una tribu política. El negro es un paria en las sociedades del blanco, acumula un rencor incontenible contra su opresor, que lo ha vejado, encarcelado; perseguido, humillado y hasta asesinado.

Pero en esta ocasión se abrirá un telón inofensivo para mostrar un espectáculo amenazante, que miraremos con los ojos fijos y tensión en todos los músculos, pues los ánimos pueden incendiarse a la menor provocación.

El Vudú, que en Haití se escribe vaudou, es el nombre de varios cultos cuyo origen es africano y que viene abarcando muchos sistemas de creencias religiosas en un vasto número de la población.⁽²⁾

Los adeptos del vudú son acusados de sacrificar en sus ceremonias secretas a un niño blanco: le chevreau blanc sans cornes. Pero esta versión parece surgida de la mentalidad racista y tendenciosa de algún hombre blanco, pues se sabe de fuentes más seguras que es una gallina o gallo negro lo que se sacrifica.

La trama nos asalta con un ambiente ritual donde ocurre la dramatización de un crimen puramente imaginario; se representa el antiguo asesinato de una mujer blanca cuyo cadáver supuestamente se encuentra encerrado en un ataúd que aparece en el escenario; al evocarse y representarse este evento por los comediantes negros estalla una violenta conflictiva entre los protagonistas.

Encaramados en una tarima que marca una dimensión diferente, hay un grupo de personajes integrado por un juez, una reina, un sirviente, un misionero y un gobernador, todos los cuales tienen los rostros cubiertos por máscaras.

Diouf, un viejo, es sacrificado en un ritual fingido bajo la forma de la mujer blanca, hecho que le permite relatar en su ambigüedad la experiencia de la muerte y aquella emoción que experimentó frente a su asesino, Village. Este, según lo relatado, también ultimó a la mujer blanca y es obligado a representar paso a paso las circunstancias que rodearon el asesinato, con el objeto de saber si los móviles que lo empujaron fueron pasionales o si fue el odio del sujuzgado que ya no aguanta más...

Pero antes del final todos los actores se quitan sus máscaras, hemos presenciado un drama falso mientras el verdadero se desarrollaba lejos de la trama principal; un negro ha sido ejecutado y otro ha sido enviado para seguir con la lucha; nos hemos quedado en el burdel de las ilusiones. Para alivio de los clientes que han pagado su entrada, la historia concluye con la trama inicial para terminar con el enjuiciamiento del cuerpo colonial se lleva a una ejecución ubuesca a la reina, al gobernador, al juez, al sirviente y al misionero.

Con el embozamiento de la identidad dará comienzo esta obra, los sentimientos y naturalezas genuinas de todos los integrantes se mantendrán cubiertas hasta donde sea posible.

El territorio síquico que se extiende ante los espectadores queda delimitado por una topografía cortante y llena de obstáculos amenazantes, levantada por la insolencia y la "educación", que se lleva hasta el extremo de la pomposidad paródica.

Entra en juego el uso singular del objeto, retenido en aquel cuerpo que alguna vez tuvo su historia y ahora encarna el misterio del asesinato; el impulso del deseo vertido en su forma más enigmática, pues entre la víctima y el asesino hay un choque antagónico donde la primera se llevó consigo un secreto muy particular en la información de su silencio; en Las criadas y en Alta vigilancia puede notarse la misma problemática del homicidio.

La política del mal construye todo un lenguaje al fin-

gir una actitud para ocultar la verdadera lejos del conocimiento público; por eso los personajes exhiben una conducta efímera y paródica; cuando los negros se ríen con esa risa histriónica y orquestada, la gama de la voz humana se adjetiva y toma lugar en el instrumento musical para finalmente penetrar en los terrenos ocupados por el coro.

Diouf: Te suplico me...

Archibald: No me tutees. Y mucho menos aquí. Que la educación se lleve hasta aquel punto don de se convierta en carga monstruosa. Pues también deberá ser aterrador.⁽³⁾

Es el yelmo que se porta con el objeto de colmar, aturdir y alarmar al espectador; dentro de esta topografía paródica se observa la más estricta etiqueta que delimita la distancia entre el espectador y el vestuario fársico del personaje, ataviado con la dualidad.

Por ello las diversas maneras de enmascararse se tornarán en conceptos oraculares que Genet manejará como verdadero telón dentro de los actores-escenario.

Los personajes pasan por diversos procesos de multiplicación y así Vertu en un trance sonambulesco se deja poseer por la identidad del enemigo, que es representado por la personalidad de la reina que calca las palabras de Vertu duplicando la intensidad dramática de las mismas. Este hilo ha desenmascarado un proceso mágico y por un instante efímero la reina ha sido despojada de su identidad.

Como los clientes del Gran Balcón vierten sus fantasías en los recipientes caracterológicos del juez, el prelado y los demás, así también las criadas se alimentan con la carroña de la identidad que ha dejado tras de sí la señora de la casa; por tanto el aire se encuentra saturado con el carnaval, universo de secretos y esencias duplicadas.

Diouf es ornado en tal forma que nos hace recordar la asociación de cualquier ceremonia donde se utilicen implementos especiales para el rito; algo entre la solemnidad del cirujano que es auxiliado para vestir sus ropas estériles y el sacerdote que se prepara para el saturnal del rito.

Inscrito en la ceremonia de la evocación hallamos el instrumento del "transvestismo emocional"; primero Diouf expresa una identidad sexual opuesta a la suya y después Village imita la voz de la mujer que victimó. Por medio del transvestismo síquico que se opera en Diouf, disfrazado con las ropas femeninas de la mujer blanca, vemos aparecer por debajo de sus faldas las figuras totémicas que representan la condición patriarcal del Estado colonialista; en primer término emergerá el muñeco del gobernador, seguido por el del sirviente, el del juez, el del misionero y finalmente el de la reina.

El "gris-gris" o fetichismo emplea muñecas fabricadas con plumas, pelo, piel de serpientes y huesos humanos que se atan al cuerpo. Dentro del rito la figura femenina reúne en

sí la fuerza y poder suficientes para el establecimiento del matriarcado que concurre en "La Reina". En el altar hay una caja ornamentada que contiene el Vudú o Zombi, serpiente sagrada.

El sueño llega a ser el fantasma premonitorio de una vida activa encerrado entre las paredes claustrofóbicas de su tumba; este mismo fantasma traduce toda una simbología enigmática en el vudú y hace de la experiencia literaria un santuario incrustado con jeroglíficos síquicos y poéticos. El rito atraviesa el puente de la ficción dentro de una historia dramática y mora en un estado embrionario en su interior, entonces lo colma con imágenes alegóricas y el foro queda habitado por una complejidad visual que sobrepasa a la que se ha venido ofreciendo frente a nosotros.

En la persona de Diouf encontramos al sujeto activo del rito que será proyectado hasta la experiencia de la muerte para así permitir que a través suyo nos conteste la ambigüedad del doble. Se presentará un caso muy parecido al anterior en Los biombos, cuando la madre decide invocar al muerto y animar a Saïd.

De la misma manera como la metáfora puede hacer cambiar el curso de la obra, el sonido, los gritos y los ruidos del bosque pueden a su vez enriquecer el ambiente del conflicto con una naturaleza sapiente que provoca el suspense y la violencia.

El juez: ... Nuestras plantas se han muerto, madame.
Asesinadas por la de los trópicos. (4)

La fuerza del paria negro está en la ecología que lo

rodea, su naturaleza acabará por penetrar la del hombre blanco.

El gobernador: ... Las hormigas os acribillan con vinagre o flechas... las lianas se enamoran de vosotros, os besan en la boca y os comen.⁽⁵⁾

El paria negro hace una alianza con la noche con todo lo que esto implique, pues la hará suya en su futura rebelión. El cambio ambiental logrado por medio de la sonoridad implica también un desplazamiento de espacio físico al lado de la actitud emocional de los personajes que sufren sus trasmutaciones. Es bajo la sombra arrojada por las imágenes hipnagógicas que se desarrollan las mutaciones del paria. Los colonialistas siempre guardarán una actitud paternalista para con los habitantes del territorio conquistado, y esto no guarda otro significado más que el siguiente: consideran al negro como un niño exótico; ahora bien, en la cultura occidental el niño no tiene ni voz ni voto, no es más que un lisiado que no debe hacer esto o lo otro, ni comer tal o cual cosa, ni leer tal o cual libro, en suma se lo educa como a un retrasado mental, dándole substituciones de animales verdaderos, alejándolo de conflictos sexuales y dándole en cambio substitutos "inocentes" que resultan ser de una obscenidad intolerable; la censura hace del individuo una masa gelatinosa que lo recibe todo previamente masticado y digerido.

La máscara que esconde el rostro del intérprete le permite guardar la distancia de sí mismo, al quitársela corta una cadencia de inmutabilidad y exhibe a su verdadera persona.

Los actores han recogido lo que ha sucedido realmente, levantando la careta de la farsa puede sentirse la inminencia de la rebelión; ya es demasiado tarde para protegerse de ella pues se ha desarrollado en el vientre de la noche, bajo la sombra que arroja las imágenes hipnagógicas.

Para representar el drama del doble hay que hacer una paráfrasis de la vergüenza pues ésta es la máscara con la que se cubre el aventurero de sí mismo que se atreva a reconocer el mal provocado por su acto.

El enjuiciamiento paródico del misionero sitúa al cristianismo como el mejor portador del veneno colonialista, ya que esta iglesia persiguió y exterminó toda creencia que no calcara a la suya, ofreciendo siempre una actitud de culpabilidad, renuncia-ción a los derechos humanos, sometimiento y glorificación del martirio, para mitigar los sufrimientos de los que ayudó a sojuzgar.

Los monstruos que habitaron el museo decadente de El balcón vuelven a deambular por esta obra; la figura del colonialista ha surgido una vez más como horrendo esperpento.

Así se cierran los ojos de este inmenso bosque y el paria regresa a la oscuridad de su guarida hasta que la noche envuelva sus brazos armados y los extraños sonidos de la jungla nocturna se confunda con el disparo del fusil.

CAPITULO XI. LOS BIOMBOS

Para obligarme a obedecer me apreto la nariz y en el momento en que yo abría la boca para respirar me hundi6 el cable hasta muy adentro, hasta el fondo del paladar, mientras Cha... accionaba el magneto. Yo sentí crecer la intensidad de la corriente y al mismo tiempo mi garganta, mi mandíbula, todos los músculos de mi rostro, hasta mis párpados, se contraían en una ⁽¹⁾crispación cada vez más dolorosa.

El páramo al que se ha desplazado el paria se encuentra en Argelia, la lucha por una liberación ha estallado contra el yugo y la crueldad inaudita de los colonizadores.

Los personajes principales son: Saíd, el paria, un hombre de escasos recursos económicos que ha tomado como mujer a la más fea de la región; por último, la madre del paria. Como sombras grotescas en alguna pesadilla brotan los colonizadores, perversos e insolentes, despreciando con cada gesto y cada acto a los árabes.

Saíd sufrirá una serie complejísima de experiencias que lo conducirán a una posición cada vez más radical dentro de la política del mal. Su primer paso es convertirse en ladrón; Leila su mujer es arrojada en compañía de él a la prisión, allí viene a despertarse su apetito político, de cuyo centro se desprende la actitud desafiante del mal. En Kadidja se aglutinan las mujeres del pueblo; antes de perecer incita al pueblo para iniciar la rebelión.

La tribu de Saíd ha desarrollado una maestría en el arte político del mal; él envenena las fuentes de agua de los insurgentes y su madre mata a un soldado. Una vez que ha triunfado la rebelión, se restablece un equilibrio que sirve como puente para entrar al reinado de los muertos, lugar donde los eventos pasados pierden todo su significado para adquirir uno nuevo dentro de la relatividad de la muerte. Hay un desenmascaramiento tan brutal como el observado en Los negros.

En esta obra también hay un burdel que recibe a los habitantes de las fantasías; así, el prostíbulo ocupa la zona intestinal de una sociedad tecnocrática.

Saíd termina siendo asesinado, su radicalismo sobrepasa al equilibrio establecido, su gesto está animado con un movimiento eterno; no hay lugar para él en el reino de los muertos, de Leila sólo el velo es recobrado, Saíd desaparece en la nada. Saíd -sacado del basurero, rescatado del santuario de la carroña-, empuña el yelmo de lo desagradable que será su arma de provocación; en él concurren las características del paria que conducirá el aspecto político del mal hasta sus resultados más óptimos; él nutre su personalidad con el horror que provoca a su alrededor.

En la arquitectura tribal se mueve la madre como un generador, y dentro del orden político termina siendo el agente explosivo en la personalidad del rebelde; ella blandirá la ira como espada pues en ésta ha encontrado el factor condicionante de su vida.

Sir Harold: ... Si un francés me roba, ese francés es un ladrón; pero si un árabe lo hace, él no habrá cambiado en nada.⁽²⁾

Los europeos colonialistas suelen tratar a los árabes como entes inanimados, pero en esta conducta paternalista existe el peligro de toparse con el objeto terrible e intangible; ya en Las criadas la patrona sufrió las consecuencias, en Los negros el féretro se levanta amenazante como máscara de la muerte, en Alta vigilancia el cadáver y los lirios, en El balcón el Jefe de policía como símbolo de la muerte; ahora, los argelinos también usan el objeto inanimado como emblema para su lucha.

El seno del ejército es la cloaca que guarda la prueba clínica de una enfermedad, pues defenderá los anhelos colonialistas; feroces guardianes de un orden decadente, se encuentran infectados por lo que protegen.

El uso escenográfico de Los biombos permite la división de toda la acción, pues entre estos planos seccionados corre una tendencia que lleva a la disección del tiempo, el espacio y el movimiento. Los biombos esquematizan situaciones como en un cuadro cubista que escupe a la forma de manera fragmentada para subrayar su pluridimensionalidad.

La onomatopeya jugará un papel rítmico para desembocar finalmente en la danza, sirve como puente a la naturaleza sonora del objeto; éste tiene un desprendimiento animado que hace aumentar su significado surreal y la categoría de objeto hechizado conquistal al escenario.

Habib: ¿Se va tan pronto, Sir Harold?

El guante (con la voz de Sir Harold): No del todo
¡Mi guante los vigilará!(3)

El encanto escenográfico radica en una simplificación de todos los elementos; el sol es de papel, el guante está relleno de paja y vigila todo movimiento.

La madre hurga en el reino de los muertos y encuentra el plano de su propia soledad y el balance de su identidad como si se viera confrontada a su propio biombo síquico; surge nuevamente el objeto necro f íc o como instrumento para descubrir misterios que sólo pertenecen a los muertos.

La boca: ¿Me pregunto para qué has venido a interrogar a un hombre muerto?

La madre: ¡La ira! Ya te lo dije. Me atrajo la ira. ¿Dónde mejor que entre las tumbas?

La boca: Me agobias. Tu ira es más fuerte...(4)

La figura del colonizador se infla como un globo; en Los negros las muñecas y las máscaras de los colonialistas son prótesis paródicas dentro de la ceremonia.

Mr. Blankensee: ... Es mi almohadilla... (mostrará enseguida el resto de su aparato ortopédico).

Sir. Harold: (interesado) Ajá, portas una almohadilla. Sin duda también tienes una atrás.

Mr. Blankensee: Para equilibrar la otra. Un hombre que a mi edad carezca de barriga y un buen par de nalgas no puede gozar de mucho prestigio. Por eso hay que simular un poquito... (ligera pausa). En la antigüedad se usaban los bisoñés ... Esta bien ajustado. (lo muestra otra vez)(5)

El aparato ortopédico se convierte en la coraza para expresar un mimetismo síquico de la autoridad, hecha a base de postizos. La metáfora con su mordacidad fársica señala la artificialidad del colonizador; la pesadilla del mando cumple con su ciclo, ¡el guante también es un denunciante!

Estalla una rebelión gráfica que en las convenciones del teatro es la lava incendiaria; los árabes dibujan flamas en los biombos y le soplan para avivar el fuego.

La ritualización del crimen se mueve bajo su aspecto escatológico en su manifestación política y en la categoría en cuya abstracción encuentra todo un significado visceral; los rebeldes dibujan el corazón arrancado, una cabeza decapitada con el quepis de capitán etcétera. Sin embargo, es en Saíd donde hierve el reinado putrefacto; traiciona y apesta pues en él cohabita la fuerza de la rebelión incondicional e ilimitada. Al romper todo límite posible de envilecimiento, ni Leila ni Saíd pueden ocupar el solemne terreno de los muertos, su lugar es tan indefinido como sus propias sustancias; la basura no tiene lugar, es preferible ignorarla a toda costa: producto de su mismo autor -por eso queda invocado Genet - carroña, pues ha comenzado una sublevación en el reinado de la basura-, nadie puede detenerla pues hiede de tanto esperar.

CONCLUSION. LA HERENCIA DE UN DELINCUENTE

Los asesinos rara vez son pintorescos, cuidadosos o ingeniosos. Casi todos cometen el asesinato al calor del instante, durante una discusión encolerizada. Un familiar de la víctima, amigo o conocido, resulta ser el asesino.⁽¹⁾

Es curioso cómo se trata de limitar el estudio criminológico en el delincuente; se lo analiza bajo factores económicos, genéticos, acumulando todo un sistema de datos estadísticos y psicológicos, según el sistema de investigación que se encuentre en boga. Toda investigación al respecto está plenamente justificada pues el problema se ha agravado sensiblemente en todo el mundo; pero no hay que olvidar que la delincuencia más feroz no se encuentra centrada en la perversidad del delincuente atrapado con lujo de ingenio y colorido policíaco, sino en la sociedad que lo rodea y en la estructura donde se ha construido todo un infierno de competencia, ambición y racismo.

Dentro de esta estructura la rebelión es considerada como una enfermedad, no importando bajo que aspecto aparezca; bastará que se oponga al sistema imperante, teñido por una impunidad vergonzosa del aparato judicial y policíaco que lo soluciona todo con una política de mano dura y una careta correccional; la rebelión es considerada como germen intolerable que debe ser aislado, castigado, reformado y aniquilado lo más pronto posible, antes de que llegue a infectar a los ciudadanos honestos y respon-

sables.

La política del mal aparece incrustada en la espina dorsal de la obra de Genet en todas sus facetas posibles, constituye su respuesta poética al problema de la delincuencia.

Cada una de sus obras, como cada uno de sus robos, es un delito aislado al que pueden seguir otros delitos, pero que no los llama, y se basta a sí mismo.²⁾

Genet maneja su obra como el burdel de El balcón, para poder cometer un asesinato cada vez más grave, cada vez más provocativo, contra esa sociedad que lo ha pateado y herido tan íntimamente.

Embaucamientos, fechorías, horror e inmundicias son los objetos sacramentales para provocar a una sociedad indiferente y sumida en el letargo más espantoso que se pueda concebir.

La dialéctica de la farsa en las obras analizadas muestra el fingimiento de Genet, pues dentro de la política del mal el engaño tiene que protegerse del exterior, o sea, de aquel a quien se quiere timar.

El desprecio es una forma del horror que Genet intenta hacer sentir a los demás; si el horror tuviera que disfrazarse o enmascararse se cubriría con el mimetismo del desprecio para poder salir triunfante, a pesar de los rasguños y las heridas inflingidas por la humillación, la vejación, el odio, y la ira; salir invicto con el gesto inerte y sangrante que logre usurpar del rostro bien afeitado del juez, cura, policía o cualquier

otro representante de la honradez institucional.

La vaca sagrada que Genet desea ultimar es todo aquel sistema social que sostiene la rúbrica emblemática de "una sólida salud moral", frase que suele gruñirse por los defensores de la crueldad, la tiranía y la abyección. La política del mal es la trampa que habita el conquistado, el esclavo, el sirviente, el despreciado y el paria; Genet se esconde en este sitio, acechando, elucubrando; en cada una de sus obras exhibe un pedazo de carne muy apetitosamente flotando en el espacio, sostenido por una cuerda ingeniosamente disimulada, y bajo el trozo apetitoso se abre un pozo oscuro con las puntas de las estacas magníficamente afiladas apuntando hacia arriba. Gener-cazador persigue al ciudadano honrado que trata de cubrirse con su justicia, su religión, su patriotismo, su sensiblería moralista y su inocencia; pero una vez que lo tiene acorralado le muestra el espejo, el doble calcado de lo que verdaderamente es; así ofrece Genet su legado, el doble de la carroña.

NOTAS

PREFACIO

1. Henri Alleg, La Tortura, prefacio de Jean-Paul Sartre, Título original francés La Question, Traducción al castellano de Louis J. Loez, Ediciones del Portico, Buenos Aires, 1958 pp.20-23.

CAPITULO I

1. Paul Roubiczek, El existencialismo, Traducción de J.M. García de la Mora, Editorial Labor, S.A., Barcelona 14, (nueva colección labor #40) p. 53.
2. Odette Aslan, Jean Genet Théâtre de tous les Temps, Éditions Seghers, Paris, 1973 p. 117.
3. Jean-Paul Sartre, San Genet Comediante y Mártir, Traducción de Luis Echávarri, (primera edición). Editorial Lössada, S.A. Buenos Aires, 1967. p. 13.
4. Lucius Apuleius, The Golden Ass, Translated by Robert Graves, The Penguin Classics, Copyright Robert Graves, 1950. pp. 131, 133-134.
5. "Catharsis" Ideas. People, Places and Things, London, The Waverly Book Company Limited, Vol. 4, 1954, p. 59.
6. Norbert Wiener, The Human Use of Human Beings. Teoría de Gibbs, The Idea of a Contingent Universe Avon Books, New York, 1967, p.20.
7. The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Vol. 2, Funk & Wagnalls, Company New York, 1950, p. 823.
8. Sigmund Freud, III Los Delincuentes por Sentimiento de Culpabilidad, Psicoanálisis Aplicado, Obras Completas de Freud, Vol. XVIII, Ed. Americana Buenos Aire, 1943, p.160.
9. Kate Millet, Sexual Politics, Jean Genet, part 8, Sphere Books Limited, London, 1971 p. 341.
10. Idem. p. 224.

CAPITULO II

1. Es en este cementerio (Tib. Bsíl-ba-tshall) donde se dice que el Buda entregó algunas de sus enseñanzas His Mahayāna, es uno de los Ocho Cementerios de India, en todos los cuales, El Nacido del Loto solía practicar el yoga de sosānika. Sosānika (o el acto de frecuentar cementerios) es una de las doce observancias que incumben al "bhikṣhu" que tiende a impresionar en él los tres principales fenómenos "sagsātricos" principalmente transitoriedad, sufranzas (o tristezas) vacuidad (o ilusionismo) y hacerlo atestiguar los funerales, los familiares dolientes, los combates de las bestias de rapaña por los restos del cuerpo, el hedor de los cadáveres en descomposición. El Buda, según se dice, también practicaba el "sosānika". (Cf. L.A. Wadell, op. Cit., p. 3816). Esta nota corresponde a "El Dios de los Cadáveres" de el Tibetan Book of the Great Liberation!
2. W.Y. Evans-Wentz, M.A., D. Litt., D.Sc., The Tibetan Book of the Great Liberation, Geoffrey University Press. London New York, Toronto, 1954, pp. 118-119.
3. Gilbert Lely, Sade, idées Nrf. (120) Éditions Gallimard, France, 1967, p. 174.
4. Idem. p. 207.
5. Simone de Beauvoir, Marquis de Sade, Must we Burn Sade? Grove Press, Inc., New York, 1953, p. 50.
6. Emmanuel Swedenborg: Teósofo y visionario sueco, nacido en Estocolmo (1688-1772). Autor de voluminosa obra en la que expuso su doctrina, tuvo seguidores en Iglaterra y U.S.A.
7. Estos textos corresponden a ciertos fragmentos que son especificados a continuación, fueron traducidos del discurso pronunciado por Alfred Jarry, en la primera representación de Ubu Rey y del programa editado en la revista La Critique para el Théâtre de L'Oeuvre el 10 de diciembre de 1896 y publicado en facsímil autografiado en el tomo XXI de "Versos y Prosa Abril-Mayo-Junio 1910".
8. Alfred Jarry, Tout Ubu, "Discours D'Alfred Jarry", le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1962, p. 20.
9. Idem. "De L'Inutilité Du Théâtre au Théâtre", p. 140.
10. Idem. "Douze Arguments Sur le Théâtre", p. 149.

11. Idem. "Questions De Théâtre", artículo que salió publicado en "La Revue Blanche" del 1° de enero de 1897, p. 153.
12. Vsevolod Meyerhold, Farce, Theatre in the Twentieth Century, Edited by Robert W. Corrigan, Grove Press, Inc., New York, 1963, p. 194.
13. Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, Poésies, Première édition commentée par Georges Goldfayn et Gérard Legrand, Le Terrain Vague, Paris, 1960,, 119
14. Idem. p. 115.
15. Idem. p. 178
16. Idem. p. 208
17. Frédéric Nietzsche, L'Origine de la Tragédie ou Hellénisme et pessimisme, Traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Mercure de France XXVI, Paris, MCMXXXI, pp. 73-74
18. H.D.F. Kitto, Form and Meaning in Drama, University Paperbacks, Methuen: London, Barnes & Noble: New York. London, 1960, p. 103.
19. Kate Millet, op. cit. p. 339.
20. Carl G. Jung, Man and his Symbols, Doubleday & Company Inc. Garden City, New York, Aldus Books Limited, London 1964, p. 178.
21. Georges Bataille, La Littérature et le Mal, Conversación de Genet con Bernardini. Col. idées, Gallimard (128), 1957 p. 212.

CAPITULO III

1. Angel Ma. Garibay K., Introducción Esquilo, Ed. Porrúa, S.A. México, 1970, p. XI.
2. H.D.F. Kitto, Greek Tragedy, "Lyrical Tragedy," University Paperbacks, Methuen & Co. Ltd, London 1973, p. 27.
3. Angel Ma. Garibay, op. cit. p. 96
4. H.D.F. Kitto, Greek Tragedy p. 113.

5. Stanley Redgrove, B. Sc., Magic and Mysticism, Studies in Bygone Beliefs, The Citadel Press, Secacus, New Jersey, 1971, p. 140.
6. H.D.F. Kitto, Greek Tragedy, p. 136
7. Idem. Chap. VI (vv. 1417 ff.) p. 145.
8. Idem. "The Dramatic Art. of Sophocles", p. 186.
9. Idem. p. 152.
10. Deus-ex-machina. Grúa que podfá izar personas o dioses por los aires para dar la ilusión de vuelo.
11. Norbert Wiener, Op. cit. pp. 30-31.
12. Idem. pp. 42-43.
13. La electricidad no fluye continuamente sino que lo hace en un flujo de partículas cargadas, cada una de las cuales tiene la misma carga. En general estas no fluyen a intervalos fijos, sino a una distribución aleatoria en el tiempo, que se superpone en el flujo estable de fluctuaciones que son independientes por intervalos no traslapados de tiempo. Esto produce un ruido con una distribución uniforme sobre la frecuencia. Lo que a menudo constituye una desventaja y limita la capacidad de la línea para llevar mensajes. Sin embargo, existen casos como el presente, en que estas irregularidades son justamente las que queremos producir, y hay dispositivos comerciales para producirlas. Se conocen como generador de "efecto disparo". Norbert Wiener, Dios y Golem S.A. Siglo Veintiuno Editores, S.A. (Colección Mínima # 5) p. 43.
14. Norbert Wiener, God and Golem Inc. pp. 42-43.
15. Diccionario de Símbolos, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1969, p. 127.
16. H.D.F. Kitto, Greek Tragedy, p. 102.
17. Idem. "The Euripidean Tragedy", p. 205.
18. Idem. p. 216.
19. Idem. p. 248.
20. Idem. "The Technique of Euripidean Tragedy", pp. 272-273.

21. Idem. p. 286.
22. Idem. "New Tragedy: Euripides Tragi-Comedies", p. 314.
23. Victor-Henry Debidour, Aristophanes, par lui-même, Col.: Écrivains de Toujours, Éditions du Seuil, 1962, p. 52.
24. Idem. p. 15
25. Eric Bentley, The Life of Drama, Chapter 9: "Comedy", Methuen & Co. Ltd., London, 1965, p. 302.
26. Victor-Henry Debidour, Op. cit. p. 52

CAPITULO IV

1. John Mulholland, Book of Magic, Charles Scribner's Sons, New York, 1963, p. 1.
2. Isaac Asimov, Understanding Physics, (Vol. II) "Light, Magnetism and Electricity, A signet book from New of Americana Library, U.S.A. 1966, p. 53.
3. "Creo que los soldados vivos podrían llevar el uniforme de la Conquista (estilo Duque d'Aumale) y largarse con el mismo uniforme. Todo esto para no situar excesivamente en el tiempo una pieza que es una mascarada". Jean Genet en sus Lettres à Roger Blin, Oeuvres Complètes, IV, Nrf., Gallimard, 1968, p. 227.
4. Jean-Paul Sartre. Op. cit. p. 396
5. Idem. p. 26.
6. Barry Weisberg, Ecocide in Indochina "The ecology of war" Canfield Press, San Francisco a Department of Harper & Row, Publishers, Inc., 1970, p. 101.
7. Yeux-Verts, se arranca brutalmente la camisa y le muestra a Maurice su torso donde se encuentra tatuado el rostro de una mujer: ¿Te gusta?
Maurice: ¡Es bellísima! Lástima que no pueda escupirle sobre la jeta. Y ahí, ¿qué tienes? (muestra un sitio sobre el pecho de Yeux-Verts) ¿Otra vez tu mujer?
Jean Genet, Haute Surveillance, Oeuvres Complètes, IV, p. 194.
8. Divine se presentó en París para gozar de su vida pública

aproximadamente veinte años antes de su muerte.

Su seducción fue implacable. Si no me hubiera tenido más que a mi, hubiera hecho un héroe fatal, como los que a mi me gustan.

Notre-Dame-des-Fleurs, Marc Barbezat, L'Arbalette, 1948
pp. 16-17.

9. Diccionario de Símbolos, Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1969, p. 85
10. Idem. p. 125.
11. Idem. p. 334.
12. Idem. p. 219.
13. Idem. p. 334.
14. El impaciente Izanagi desciende al Hades para buscar a Izanami, su mujer difunta, y pedirle que retorne; ella accede pero le indica un lugar para esperarla; al no soportar la expectación se lanza al interior del Hades sólo para hallar a la diosa convertida en horrenda masa pestilente. Izanami, furiosa por esta intrusión, le manda a las Furias para que lo persigan.
15. Dictionnaire Des Symboles, Jean Chevalier-Alain Gheerbrant (Che a G) Seghers, Paris, 1969, p. 31.
16. Carl G. Jung, Op. cit., p. 120
17. Diccionario de Símbolos, p. 419
18. Kate Millet, Op. cit., pp. 340, 341
19. Idem. p. 343.

CAPITULO V

1. Jean Genet, Journal du Voleur, Gallimard, Paris, 1949. p. 282
2. Antonin Artaud, The Theater and Its Double (E-127), Grove Press Inc. New York, 1958. p. 30.

3. Claude Lévi-Strauss, Tristes Tropicos, "una Sociedad Indígena y su Estilo" Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1970, p. 169.
4. Antonin Artaud. Op. cit. p. 38
5. Idem. p. 88
6. Jean Genet, Journal du Voleur, p. 283

/.

CAPITULO VI

1. Wolfgang Wickler, Mimicry in plants and animals, World University Library, McGraw-Hill Book Company, New York Toronto, p. 122.
2. Eugene O'Neill, Memoranda on Masks, The American Spectator, November 1932, p. 3. Fragmentos seleccionados del Playwrights on Playwriting Ed. Toby Cole, A drama Book, Hill and Wang, New York, 1969, pp. 65, 66.
3. Wolfgang Wickler. Op. cit. p. 123.
4. Eric Berne, M.D., Games People Play, Penquin books Ltd., England, 1972, p. 91.
5. Konrad Lorenz, On Aggression, Bantam books. New York 1966, p. 153.
6. Angel Ma. Garibay, Op. cit. "Euménides" p. 143.
7. Roald Dahl, Jeu, sinópsis del cuento que se publicó en "Les Chefs-D'Oeuvre De L'Épouvante, Anthologie Planète, Copyright Nrf. Extrait de "Bizare, Bizare!", p. 229.
8. Eric Bentley. Op. cit. p. 250
9. Desmond Morris, The Naked Ape, Jonathan Cape, London, 1967 p. 23. Traducción cotejada con El Mono Desnudo, Plaza & Jamés, S.A., Editores, España 1969.

CAPITULO VII

1. Wolfgang Wickler, Op. cit. pp.24-25.

2. Claire: Par moi, par moi seule, la bonne existe. Par mes cris et par mes gestes.
Solange: Je vous écoute.
Claire, elle hurle: C'est grace à moi que tu es, es tu mes nargues! tu ne peux savoir comme il est pénible d'être. Madame, Claire d'être le pretexte à vos simagrees.
Il me suffirait de si peu et tu n'existerais plus. Mais je suis belle et je te défie. Mon désespoir d'amante m'embellit encore!
Jean Genet, Les Bonnes, Oeuvres Complètes (IV) Nrf. Gallimard, 1968, p. 149.
3. "Solange: Attends alors attends qu'elle vienne. Elle apporte son étole, ses perles, ses larmes, ses sourires, ses soupirs, sa douceur". Idem. p. 153.
4. Solange, saluant sa soeur: Oui, madame.
Madame appairaisant: Quoi? Oh! tu fais des révérences à Claire? Comme c'est drôle! Je vous croyais moins disposées a la plaisanterie.
Idem. p. 164.
5. Claire: ... car ta gorge brulait d'annoncer la levée d'écrou de Monsieur.
Solange: La phrase a commencé sur ta bouche...
Claire: Elle c'est achevée sur la tienne.
Idem. p. 168.

CAPITULO VIII

1. Maurice: Personne ne dit du mal de toi. Le premier, tu nous as parlé de tes marques aux poignets...
Lefranc: Et aux chevilles. Et j'ai le droit! Et toi celui de la boucler. (Il hurle) Oui, j'ai le droit! J'ai le droit d'en parler. Depuis trois cents ans, je porte le marque des galériens et tout va finir par un coup dur. Vous m'entendez? Je peux devenir cyclon et vous dévaster! Nettoyer la cellule. Votre douceur me tue. Un de nous deux va déguerpir, Vous m'epuisez, toi et ton bel assassin!
Jean Genet, Haute Surveillance, Op. cit. p. 189
2. Maurice: Jaloux! Tu es jaloux! tu aurais voulu qu'on parle de toi dans toute la France comme on a parlé de Yeux-Verts. C'était beau. Tu sais comme c'était beau quand on ne retrouvait plus le cadavre. Tous les paysans cherchaient. Les flics, les chiens! On vidait les puits, les étangs.

C'était la Révolution. Les curés, les sourciers! Et après, quand on a retrouvé le cadavre! Idem. p. 191.

3. Maurice: Si Yeux-Verts voulait...

Lefranc: Tu ne les as pas regardés! Le voir, lui traverser les couloirs, des Kilomètres et de Kilomètres de couloirs, avec ses chaînes. Mais qu'est-ce-qu'il se passe? Ses chaînes le portent. Boule de Neige, c'est un roi. S'il arrive du désert, il en arrive debout! Et ses crimes! Ceux de Yeux-Verts à côté... Idem. p. 185.

4. Yeux-Verts: Ce n'est rien savoir du malheur si vous croyez qu'on peut le choisir. Je n'ai pas voulu le mien. Il m'a choisi. Il m'est tombé sur le coin de la gueule et j'ai tout essayé pour m'en dépetrer. J'ai lutté, j'ai boxé, j'ai dansé, j'ai même chanté et l'on peut en sourire, le malheur je l'ai d'abord refusé. C'est seulement quand J'ai vu que tout était irrémédiable que je me suis calmé. Je viens à peine de l'accepter. Il me le fallait total. Idem. p. 213.

5. Yeux-Verts, fixant la poitrine de Lefranc: Mais... tu es tatoué!

Maurice, déchiffrant: "Le Vengeur". Formidable!

Lefranc: Laissez-moi tranquille. (Idem. p. 208.)

CAPITULO IX

1. The Mysteries, Papers from the Eranos Yearbooks, Routledge & Kegan Paul London, 1955, p. 85.
2. Ezra Pound & Ernest Fenellosa, The Classic Noh Theatre of Japan, A new Directions Paperbook (# 79) U.S.A. 1959, p. 18.
3. L'Évêque. Ses épaules, où repose la chape, seront élargies à l'extrême, de façon qu'il apparaisse, au lever de rideau, démesuré et raide, comme un épouvantail.
Jean Genet, Le Balcon, L'Arbalète, Marc. Barbezat, 1962, p. 12
4. Irma: Vous permettez au moins que je me inquiète... professionnellement? Je vous ai dit deux mille.
L'Évêque, sa voix soudain se clarifie, se précise, comme s'il s'éveillait. Il montre un peu d'irritation! On ne s'est pas fatigué. A peine six péchés, et loin d'être mes préférés.
La femme: Six, mais capitaux! Et j'ai eu du mal à les trouver.
L'Évêque, inquiet, Comment, ils étaient faux? Idem. pp. 15-16.
5. Jean Lhermitte, Les Rêves, (col. Que-sais-je? # 24) presses Universitaires de France, 1954, p. 81.

6. Idem. p. 83.
7. Son regard n'était pas d'un autre: c'était le mien que je rencontrais dans une glace, par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi.
Ce que j'éprouvais je ne pus le traduire que sous cette forme: je m'écoulais de mon corps, et par les yeux, dans celui du voyageur en même temps que le voyageur s'écoulait dans le mien. Jean Genet, "Ce qui est resté D'un Rembrandt" Oeuvres complètes pp. 22, 23.
8. Roger pensif: Vingt femmes contre Chantal?
L'homme: Cent.
Jean Genet, Le Balcon p. 122
9. L'Envoyé: Qui voulez-vous sauver?
Le chef de la Police: La Reine!
Carmen: Le drapeau.
Irma: Ma peau! Idem. p. 136.
10. Le 2° photographe... Le bon photographe c'est celui qui propose L'image dé-fi-ni-ti-ve. Parfait. Idem. p. 158.
11. L'Envoyé: C'est une image vraie, née d'un spectacle faux.
Idem. p. 161.
12. Roger: (très triste): Oui. Tout est foutu... Et le plus triste c'est qu'on dit: "La révolte était belle!".
Idem. p. 190.
13. Eric Bentley, Op. cit. p. 279
14. Idem. p. 279.

CAPITULO X

1. Charles Brogniart, Histoire Naturelle populaire. Librairie Marpon et Flammarion, Paris, 1884, p. 242.
2. The Standard Dictionary of Folklore pp. 1161-1162.
3. Diouf: Je t'en prie...
Archibald: Ne me tutoyez pas. Pas ici. Que la politesse soit portée qu'elle en devienne une charge monstrueuse. Elle aussi doit effrayer. Jean Genet, Les Nègres, "Pour Jouer Les Nègres", clownerie, L'Arbalète Paris, 1960, p. 52.

4. Le juge:... Nos plantes son mortes, madame. Assassinées para celles des tropiques. Idem. p. 135.
5. Le gouverneur: ... Le fourmis vous criblent de vinaigre ou de fleches... les lianes s'amourachent de vous, vous baisent sur la bouche et vous mangent. (Idem. p. 134.

CAPITULO XI

1. Henry Alleg, Op. cit. p. 77
2. Jean Genet, The Screens, traducción Bernard Frechtman, Evergreen E-374, Grove Press, Inc. New York, 1962, p. 75.
3. Idem. p. 32
4. Idem. p. 59
5. Idem. p. 73.

CONCLUSION

1. Murderers are rarely colorful, careful or ingenious. Most kill on the spur of the moment, often during a heated quarrel. A victim's own relative, friend or acquaintance usually kills him. "Our Murder Boom" salido en Psychology Today, July 1975.
2. Jean-Paul Sartre, Op. cit. p. 528.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA DIRECTA

Aunque existen traducciones de la gran parte de las obras de Jean Genet, hemos preferido traducir directamente, ofreciendo entonces versiones bastante libres.

A) OBRAS

Les Bonnes, Oeuvres Complètes (IV) Nrf., Gallimard, 1968.

En 1947 aparece publicada la obra Les Bonnes en el número 12 de la revista L'Arbalète.

Se tradujo al español bajo Las Criadas, trad. J.J. Rinieri, revista Sur, 1948; y trad. Manuel Herrero y Armando Moreno en Primer Acto, oct. 1969.

Haute Surveillance,

Se publica en París, 1947, revista La Nef, # 28. Versión diferente, Gallimard, 1949.

Le Balcon, Édition définitive, couverture D'Alberto Giacometti ed. Marc Barbezat, L'Arbalète, 1956, 1960, 1962.

Les Nègres "pour jouer Les Nègres" clownerie, L'Arbalète, Paris 1958, 1960.

The Screens, traducción de Bernard Frechman, Grove Press, New York, 1962,

Primera edición en L'Arbalète, 1961. Existe en español bajo Bombos, trad. José Triana, Cuba 1970.

B) NOVELAS

Notre-Dame-des-Fleurs, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1948.
Journal du Voleur, Gallimard, Paris, 1949.

Le Condamné a mort, Fresnes, septembre 1942.

Miracle de la Rose, Lyon, mai 1946, éd. L'Arbalète.

Chants secrets (Le Condamné a mort, Marche funèbre), Lyon, 1945, éd. L'Arbalète.

C) REVISTA

"A propósito del asesinato de Jackson", Entrevista con Jean Genet, en la revista Libre # 2, Publicación de Éditions Libres, S.A., France. Diciembre, enero, febrero, 1971-72, pp. 17-20.

II. BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

Ni exhaustiva ni selecta. Consignamos aquí tanto libros de un valor muy notable -el de H.D.F. Kitto, así como el de Eric Bentley, por ejemplo-, como otros de los que prácticamente sólo hemos recogido alguna información o ciertas frases.

ASLAN, Odette, Jean Genet, (col. Théâtre de tous les temps # 24) Éditions Sehers, Paris, 1973.

BATAILLE, Georges, La Littérature et le Mal, Éditions Gallimard (col. idées # 123), 1957-1972.

BENTLEY, Eric, The Life of Drama, Methuen & Co. Ltd., London, 1965.

BLAU, Herbert, The Impossible Theater, A manifesto, Collier Books, New York, 1965, pp. 261-276.

BLIN, Roger, Amidou, "The Screens: Three Interviews" Tulane Drama Review (TDR T-36) Summer 1967.

ESSLIN, Martin, The Theater of the Absurd, Anchor books, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1961. pp. 140-167.

FRANCOVITCH, Allan, "Genet's Theater of Possession", Tulane Drama Review (TDR. T/45) Fall 1969, pp. 25-45

GOLDMANN, Lucien, El Teatro de Jean Genet, Monte Avila Editores, C.A., Traducción de Guillermo Sucre, Venezuela, 1968.

JACOBSEN, Josephine & Mueller R., William, Ionesco and Genet Playwrights of Silence, A dramabook, Hill and Wang. New York, 1968.

KITTO, H.D.F., Form and Meaning in Drama, University Paperbacks, Methuen: London, Barnes & Noble: New York, London, 1960.

KITTO, H.D.F., Greek Tragedy, University Paperbacks, Methuen & Co Ltd., London, 1973.

MC MAHON, H. Joseph, The Imagination of Jean Genet, New Haven and London: Yale University Press, Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

MILLET, Kate, Sexual Politics, Sphere Books Limited, 1971, pp. 336-361.

SARTRE, Jean-Paul, San Genet Comediante y Mártir, Traducción de Luis Echávarri, (Primera edición), Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1967.