

*Madame: Ya está (acaricia el vestido de terciopelo rojo). Mi hermoso «fascinación». El más hermoso. Pobre hermoso. Lanvin lo diseñó para mí. Especialmente. ¡Toma! Os lo doy. ¡Te lo regalo, Claire!*

*(Se lo da a Claire y busca en el armario)*

*Claire: ¡Oh! ¿De verdad me lo da la señora?*

*Madame (sonriendo suavemente): Claro. ¿No te lo he dicho?*

*Solange: La Señora es muy buena.*

*(Les Bonnes, Obras Completas, IV, GALLIMARD, 1968 pág. 163)*

Las obras de Marivaux se parecen. Las obras de Genet se suceden. *Haute sur veillance*, *Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres*, *Les Paravents*, esas obras (cuatro, si consideramos *Haute sur veillance* un borrador) son de aspecto muy distinto. *Les Bonnes* tiene tres personajes, *Les Paravents* noventa y cinco. Y sin embargo se trata de un todo, de una tetralogía, cuyo tema es la Revolución, sus condiciones, las relaciones que mantiene con el teatro. *Le Balcon* retoma el tema de la Revolución exactamente donde lo habían dejado *Les Bonnes*. El monólogo de Archibald, con el que se inicia *Les Nègres*, prosigue el monólogo de Irma, al final de *Le Balcon*. En *Les Nègres*, la Revolución se celebraba entre bastidores, posible por fin, jubilosa por fin. La vemos estallar en el escenario de *Les Paravents* donde Genet (de acuerdo con la costumbre de una dramaturgia griega que conocía muy bien) retoma, a modo de payasada, los temas de las tres primeras obras escritas y retocadas, en sus múltiples versiones, casi al mismo tiempo<sup>1</sup>.

Semejante lectura, política, del teatro de Genet puede parecer sorprendente. Sus textos teóricos nos lo muestran ferozmente opuesto a una interpretación social de sus textos.

Acerca de *Les Bonnes*, escribe:

Una cosa debe escribirse: no se trata de un alegato sobre el destino de los criados. Supongo que existe un sindicato del servicio doméstico -eso no me importa<sup>2</sup>.

Y, en *L'étrange mot d'...*, describe el teatro de sus sueños, aquel que se efectúa sobre la abierta tumba de algún difunto reciente, en un cementerio del centro de la ciudad.

La política, las diversiones, la moral, etc., nada tendrán que ver con nuestra preocupación. Si, a nuestro pesar, se deslizan en el acto teatral, expulsémoslos hasta que se borre cualquier rastro: son escorias con las que puede hacerse una películ, T.V., tebeos, fotonovela, ah, hay un cementerio para tan viejas carrocerías.

Su teatro sería, pues, una pura glorificación de «la Imagen y del Reflejo». Estas protestas son pedagógicas. El mensaje político de las obras de Genet es evidente, pero no es el único. Genet niega esta lectura para que puedan aparecer los demás niveles, muy numerosos, de sus textos. Y aunque siempre hubiera gritado que Brecht no le gustaba («Brecht me toca los cojones», le dice a Fichte que está entrevistándole), las cuatro obras constituyen una puesta en escena de las teorías de Brecht, cuyos argumentos, y profundamente, retoman *Les Bonnes* o *Le Balcon*.

## El Teatro del Poder

En *Les Bonnes*, el verdadero modelo de Madame no es aquella señora Lancelin a la que habían desgarrado, lacerado, destripado Christine y Léa Papin, las dos criadas de Le Mans, sino Simone Renan, la actriz para quien Genet escribió el papel. Es, al mismo tiempo, la Reina, la Actriz, la gran Justiciera, la Virgen (su armario es «la capilla de la Santa Virgen»). Es buena. Es dulce. Reina con la sonrisa, la fascinación teatral que ejerce sobre sus seguidoras. Brecht rechaza la antigua forma de teatro porque la fascinación que ejerce sobre el público es perjudicial. Está hechizado, encantado. No piensa ya en modificar el mundo.

Aparentemente, Claire y Solange, las dos criadas, utilizan el Teatro para vivir la Revolución. La ceremonia que llevan a cabo cada día es arquetípica. Una criada viste a su dueña y luego la insulta y la estrangula. He aquí el asesinato del Amo por el Esclavo, una revolución por el atajo. Sí, pero en esta parábola el Sueño tiene una función ambigua. Por un lado, permite liberar al esclavo de todos los gritos que le preñan; por el otro, es precisamente el Teatro lo que hace fracasar la revuelta. A este respecto, el pasaje más evidente de la obra es aquel en el que Madame, a punto ya de beber la tila envenenada, les regala su vestido de noche:

*Solange:* La tila está lista, señora.

*Madame:* Déjala. La beberé luego. Tendréis mis vestidos. Os lo doy todo.

*Claire:* Nunca podremos substituir a la señora. ¡Si la señora supiera de

nuestros desvelos para arreglar sus cosas! El armario de la señora es, para nosotras, como la capilla de la Santa Virgen. Cuando los abrimos...

*Solange* (seca): La tila va a enfriarse.

*Claire*: Lo abrimos de par en par, nuestros días libres. Apenas podemos mirar los vestidos, no tenemos derecho, el armario de la señora es sagrado. ¡Es su gran ropero!

*Solange*: Charlas, charlas y fatigas a la señora.

*Madame*: Ya está (acaricia el vestido de terciopelo rojo). Mi hermoso «fascinación». El más hermoso. Pobre hermoso. Lanvin lo diseñó para mí. Especialmente. ¡Toma! Os lo doy. ¡Te lo regalo, Claire!

(Se lo da a Claire y busca en el armario.)

*Claire*: ¡Oh! ¿De verdad me lo da la señora?

*Madame* (sonriendo suavemente): Claro. ¿No te lo he dicho?

La suave sonrisa de Madame es la de la granjera que, en la publicidad, ha preparado «especialmente para usted» su ruinoso camembert, la de vuestro banquero, tan distinguido, la del ujier, la del patrono, la del notario. Es lo contrario de los iracundos gritos de Genet. La gente realmente buena pocas veces lo parece.

Así, Madame está perdida. Las Criadas le sirven su tila envenenada. Está a punto de bebérsela. En el último momento (y parece un cuento del *Midrash* sobre los poderes de la Caridad), les regala precisamente el vestido que las criadas se ponen en sus ceremonias. Un vestido de terciopelo rojo. Es el Teatro, cuyo nombre, por lo demás, lleva: «Fascinación». El regalo de ese vestido, el regalo del Teatro, de su telón, invierte la situación. Las Criadas se traicionan, revelan a Madame lo que era absolutamente necesario ocultar, que Monsieur, libre, la espera fuera.

*Madame*: ¿Pero quién ha descolgado el teléfono y por qué? ¿Ha llamado alguien?

(Silencio.)

*Claire*: He sido yo. Cuando el señor...

*Madame*: ¿EL señor? ¿Qué señor? (Claire calla.) ¡Hablad!

*Solange*: Cuando el señor ha telefoneado.

*Madame*: ¿Desde la cárcel? ¿Ha llamado el señor desde la cárcel?

*Claire*: Queríamos darle una sorpresa a la señora.

*Solange*: El señor está en libertad provisional (...).

*Claire*: Espera a la señora en el Bilboquet (...).

*Madame* (levantándose): ¡Y no me decíais nada! Un coche, Solange, pronto, pronto, un coche. Pero deos prisa (el lapsus se supone)⁶.

La suave sonrisa de Madame, su aparente bondad, la belleza de sus vestidos, el Teatro han aplastado la Revolución. A los esclavos ya sólo les queda el Sueño.

Este análisis, que se lee entre las líneas de *Les Bonnes*, constituye el propio tema de *Le Balcon*. El Gran Balcón, el establecimiento de Irma, es el conjunto de todos los temas sociales, la televisión en color. La catarsis que se efectúa en los salones de la casa de ilusión es nefasta para la Revolución. ¿Por qué voy a ser yo rico, poderoso, feliz, si existe Dallas? En 1956 escandalizaba que un policía pudiera ser propietario de un burdel. Pero Cultura y Poder están vinculados. La televisión es aparentemente un instrumento cultural. De hecho es una herramienta en manos del gobierno.

En *Les Bonnes*, para vencer, Madame mostraba su vestido. En *Le Balcon*, al Jefe de Policía, para aplastar la Revolución, le basta con mostrar los oropelos del Poder, vestidos no por la verdadera Reina, asesinada, por el verdadero obispo, decapitado, etc., sino por los clientes del establecimiento disfrazados. Basta el Teatro para terminar con la Revuelta. El cuadro octavo es un cuadro mudo.

El resalto del balcón está al borde del escenario. Por las ventanas se distingue al Obispo, el General, el Juez que se preparan. Por fin se abre de par en par la ventana. Salen al balcón. Primero el Obispo, luego el General, luego el Juez. Finalmente el Héroe. Luego la Reina: Madame Irma, con la diadema en la frente y manto de armiño. Todos los personajes se acercan y se instalan con gran timidez. Están silenciosos. Simplemente, se muestran. Todos son de desmesuradas proporciones, gigantescas -salvo el Héroe, es decir el Jefe de Policía- y van vestidos con sus trajes de ceremonia, aunque rotos y polvorientos. Aparece entonces cerca, aunque fuera del balcón, el Mendigo.

*El Mendigo* (grita con voz dulce): ¡Viva la Reina!

(Se va tímidamente, como había llegado. Finalmente, un fuerte viento hace mover las cortinas: aparece Chantal. El Enviado, la presenta en silencio a la Reina. La Reina le hace una reverencia. Un disparo. Chantal cae. El General y la Reina se la llevan, muerta.)

El balcón, en *Les Nègres* se convierte en un escenario suspendido donde se muestran los Pilares del Poder, exactamente del mismo modo. En *Les Paravents* el escenario se convierte en muralla donde, exactamente del mismo modo que en las obras precedentes, el Académico, el Soldado, la Vampiresa, el Fotógrafo, la Viuda, el Juez, el Banquero, la pequeña Comulgante, el

General, aparecen vestidos con trajes 1840. Pero, esta vez, el disparo brotará de abajo a arriba. Es la pequeña Comulgante la que cae de espaldas, no Chantal. A los árabes el Teatro de los Dueños no les engaña.

## Llegar hasta el Fin de Uno Mismo

Frente a los Dueños, esclavos, condenados al sueño porque no tienen otra cosa. Esclavos blancos en las dos primeras obras, negros en *Les Nègres*, árabes en *Les Paravents*. Todos representan, pero al hilo de las obras son cada vez más conscientes de la necesidad de modificar la propia realidad. Los esclavos sólo conseguirán hacer su revolución cuando lleguen hasta el fin de sí mismos. ¿Por qué fracasa la Revolución en *Le Balcon*? Porque los revolucionarios no han sabido definir los objetivos de la Revolución. No conocemos el apellido de Chantal, la cantora de la Revolución. Podría llamarse Piscator. Todo el sistema del teatro épico se constituyó contra Piscator, contra un teatro político, que se limita a presentar temas sociales o revolucionarios sin cambiar profundamente la forma teatral. Brecht colaboró con Piscator en un espectáculo sobre el comercio del petróleo (*Petrol*). Había salido de esta colaboración convencido de que un verdadero teatro político no puede realizarse en la antigua forma dramática. El comercio del petróleo no se adapta al molde de la tragedia en cinco actos. Del mismo modo, Chantal no hace más que cantar las palabras aprendidas en la casa de ilusiones. Tiene el mismo nombre (Chantal = Carmen Canto) que Carmen, la ayudante de Irma al igual que su amante, Roger, tiene el mismo nombre, invertido, que Georges, el Jefe de Policía. Traduzcamos: Roger no hace la revolución para cambiar el mundo sino para ocupar el lugar de otro. Aquí Genet acusa al Partido Comunista. El partido que, en los años 50, se negó a acogerle en sus filas porque era comprometedor y que se limita, en Moscú o en cualquier otra parte, a reproducir viejos esquemas pequeño-burgueses, pintados de rojo.

La Revolución es aplastada. Muy pronto, Irma recupera la imagen de Chantal. La Voz de la Revolución se convierte, clavada en el estandarte real, en la Santa del Poder. Un ejemplo tomado de la realidad nos permitirá comprender mejor este fenómeno de recuperación que Weiss y Mouchkine, siguiendo a Genet, ilustraron en el *Marat Sade* y en *1789*. La intriga de *Le Balcon* parece por lo general confusa. Pasados los cuatro primeros cuadros, en los que se celebran sabrosas ceremonias, no se comprende realmente adónde quiere llegar Genet. ¿Por qué los rebeldes atacan un teatro? ¿Por qué Chantal, desconocida ayer, se convierte en símbolo de la Revolución? ¿Y por qué, cuando la matan, la Revolución es aplastada? ¿Por qué se convierte, luego, en bandera del Poder? *Le Balcon*, escrita entre 1954 y 1962, parece describir las jornadas de 1968. En vez de atacar el Palacio de Justicia, por ejemplo, los estudiantes toman por asalto un teatro, el Théâtre de l'Odéon. Todo ocurre, como en el octavo cuadro de *Le Balcon* entre comediantes: Barrault frente a los estu-

diantes, disfrazados a menudo con sus propios trajes, tomados de los almacenes de accesorios teatrales. Como en *Le Balcon*, aparece un rostro pelirrojo, con Cohn-Bendit quien, al igual que Chantal, desconocido la víspera, se convierte en pocas horas en símbolo de la revuelta. Desaparece. Como por arte de magia, la rebelión es barrida. Y los valores de 1968 son recuperados por los organismos oficiales del gobierno. La libertad de expresión y la imaginación al poder figuran ya en los programas dictatoriales del ministerio de educación nacional.

*Les Nègres*, publicada en enero del 58, produce más aún esa impresión de describir una realidad que no se ha producido todavía. Los «negros» de Genet rechazan cualquier contacto con el mundo blanco, reivindican salvajemente su diferencia, gritan su odio y su asco a quienes les tienden una mano compasiva. Son los Black Panthers de los años 1970.

La obra se inicia donde termina *Le Balcon*. Irma se dirigía directamente al público, a esos potenciales rebeldes que no habían sabido llevar a cabo la rebelión. Ese monólogo, por encima de la cuarta pared que cierra *Le Balcon*, es el que inicia *Les Nègres*. También Archibald se dirige al público blanco. Trece negros representarán el asesinato de una blanca. Pero en vez de ser, como Claire, Solange o Chantal víctimas de las máscaras y las ceremonias, las utilizan para agredir realmente a quienes les contemplan. Y es que han roto por completo con los valores blancos. Les hacen señas a una nueva sociedad, en la que todo será distinto, ya no blanco sino negro:

Para vosotros, el negro era el color de los curas, de los enterradores y de los huérfanos. Pero todo cambia. Lo dulce, lo bueno, lo amable y tierno será negro. La leche será negra, el azúcar, el arroz, el cielo, las palomas, la esperanza, y también la ópera, a la que iremos nosotros, negros, en Rolls negros, para saludar a los reyes negros, escuchar una música de cobre bajo arañas de cristal negro.

Así, los Black Panthers en vez de hacer que peluqueros especializados alisaran sus crespos cabellos, inventaron el peinado «afro» -que exalta su diferencia.

## La Revolución de los Corazones

La Revolución ha tenido éxito en *Les Nègres*, pero no se la ve. Sólo se oyen sus ecos entre bastidores. Pero hela aquí, en *Les Paravents*, por fin triunfante y mostrada. En esta obra, escrita inmediatamente después de *Le Balcon* y *Les Nègres* Genet sólo retoma, a modo de payasada, los temas y los personajes de las obras precedentes. Todas las etapas de su propia relación, biográfica, con la Revolución están ahí expresadas. Está, primero, el paria que, aparentemente, traiciona la Revolución pero cuya podredumbre moral servirá de fermento social, Genet como era entre los quince y los treinta años. Said,

el malvado absoluto, traiciona. Colabora con el Ejército francés. Su mujer, Leila, roba. Su madre mata. La Familia de las Ortigas desciende a una podredumbre que quisiera cada vez más total. Multiplicando las traiciones, Said, como el Ojos-Verdes de *Haute sur Veillance*, pretende adquirir una vergüenza más espléndida que una gloria:

Si tengo éxito, más tarde podrá decirse, y de cualquiera, lo aseguro sin vanagloria: Comparado con Said, es un pedazo de pan. Lo afirmo, estoy convirtiéndome en alguien.

Tendrá éxito. Al final de la obra, los rebeldes argelinos le matan; es un traidor. Pero Ommou, la profetisa de la revolución, le convierte en bandera de esa revolución que él había traicionado, pero que su podredumbre, consentida, reivindicada, anunciaba ya. Del mismo modo, el sacrificio de Anne Vercors, los sufrimientos de Violaine, en *L'Annonce faite à Marie*, permiten la aventura de Juana de Arco, el milagro nacional, la rebelión contra el invasor inglés. Con la familia de las Ortigas, Genet da retrospectivamente una dimensión política a todos los granujas de sus novelas, o de su primera obra teatral, *Haute sur Vellance*.

El peor enemigo de la revolución, como hemos visto, no es el traidor, es el artista. En Argelia, los representantes oficiales de la poesía son las prostitutas. En *Les Paravents*, Irma y Carmen se llaman Warda y Malika. El burdel de *Les Paravents*, como el de *Le Balcon*, está en el centro de la ciudad y, como en *Le Balcon*, Warda rechaza la revolución que ruge fuera. Hay tres fases en la vida de Warda, se trata de Genet, del poeta. Antes de la revolución, Warda brilla. Se protege del mundo con sus fastos. Es una reina secreta. En su casa, sólo en su casa, se cruzan el árabe y el legionario. La Revolución barre su gloria. Hela aquí, de pronto, útil para los combatientes alejados de sus hogares. Un teatro político de objetivos evidentes, inmediatos, no es ya teatro verdadero, más allá del mundo, como los Muertos:

*Warda*: ¡Putá! Yo, Warda, debería esfumarme cada vez más para convertirme en una puta perfecta, simple esqueleto sosteniendo vestidos dorados, y heme aquí convirtiéndome de nuevo, a toda marcha, en Warda.

(Comienza a desgarrar su falda de modo que, cuando llegue Malika, estará cubierta de harapos mientras lanza un largo lamento)<sup>10</sup>.

Warda y Malika rechazan el estatuto de artistas revolucionarios, utilitarios. Para convertirse de nuevo en auténticas creadoras buscarán, otra vez, el desprecio de la población. Se volverán viciosas. Devolverán así el misterio a su establecimiento. La gente se oculta de nuevo para ir a su casa. Warda morirá en plena gloria, desgarrada por las mujeres que, de nuevo, la odian. Para crear, el artista debe estar solo. Para estar realmente solo, debe estar separado de todo, ser despreciado. Se trata de Genet, claro, del solitario absoluto, no de una prostituta de aldea argelina.

Y luego están las madres, las Locas, en contacto directo con los Muertos, que dictan sus órdenes a la Revolución, Kadidja, Ommou luego. Constituyen la postrera imagen del poeta, aquélla con la que el propio Genet intentará identificarse entre 1967 y 1986. Era Ommou la que tomaba la palabra en la Sorbona o en la Universidad de Yale, en 1968. Era Ommou la que apoyaba a los Black Panthers, a la banda de Baader y a los palestinos. Ella (reconocemos su estilo) escribió *Le Captif Amoureux*. Ommou y Kadidja son puentes, vínculos entre ambos mundos. La enfermedad, la vejez les permiten escuchar lo que dicen los muertos, siempre presentes en *Les Paravents*, siempre espectadores (como escribe San Agustín) de las acciones de los hombres. Kadidja y Ommou no hacen más que repetir lo que los Muertos les soplan. Esos Muertos cuya lógica es doble, distinta de la nuestra, que se retuercen, por toda la eternidad, en una inmensa carcajada:

*La Madre* (ríe a carcajadas y entre carcajadas dirá lo siguiente): Son las verdades lo que no puede demostrarse. ¡Las verdades son lo falso! Son las verdades lo que no puede llevarse hasta el extremo sin verlas morir y sin verse morir de risa (...) Deben cantar y dar dolor de cabeza<sup>11</sup>.

Y Ommou lo repetirá en su delirio:

*Ommou*: Hay verdades que no deben aplicarse nunca. Esas son las que deben vivirse por el canto en el que se han convertido... ¡Viva el canto!<sup>12</sup>.

La primera parte de la obra termina con la revuelta terrestre de los rebeldes argelinos. Kadidja hace dibujar la revolución en unos biombos que son objetos del mundo de los muertos, al mismo tiempo todo (cuando están abiertos) y nada, cuando se los cierra. En la segunda parte, cuando muertos, vivos, dueños, esclavos, dispuestos en múltiples escenarios, hablan juntos, se trata de otra revolución. En la película de Pontecorvo *La batalla de Argel*, rodada en los primeros años de la independencia argelina, se ve al F.L.N. saneando la Kasbah, eliminando a todos los parias (borrachos, ladrones, proxenetas, etc.). Esos parias son precisamente los héroes de Genet. Ommou quiere realizar en la tierra el orden de los Muertos, adoptar a Said como bandera de la revolución. Es como si la Asociación de los Resistentes franceses rindiera un homenaje oficial a Barbie. La idea de Ommou parece una locura. No lo es. ¿Por qué haber hecho la Revolución si vamos a reproducir los modelos de enfrente? Allí la Pointe nno es Jean Moulin. Ommou desgarró el vestido rojo de Madame. Se cubre con trapos, con suntuosas fregonas. Genet, en 1966, vestía a los argelinos como cow-boys, burlándose de su fracaso cultural. Escrita en 1956, *Les Paravents* no sólo prevén el éxito sino también el aburguesamiento de la Revolución argelina. Como puede suponerse, *Les Paravents* nunca ha sido representada en la Argelia independiente.

En *Elle*, el papa, coquetonamente, se hace fotografiar. *Splendid's* cuenta

la muerte de un jefe de banda que, para escapar de la policía, se disfraza de la joven millonaria que acaba de raptar. *Le Bagne* canta el universo de las cárceles, la heroica muerte de un preso. *Travestidos*, androginia, amores carcelarios, esas obras que Genet no quiso publicar en vida, pertenecen a su universo particular. No son susceptibles de una lectura política inmediata. De todas las innumerables ficciones en las que soñó, Genet sólo retuvo cuatro que, metafóricamente, muestran el fin del mundo occidental. Si los esclavos blancos no consiguen liberarse de sus dueños, los esclavos negros y árabes lo logran. Vencido en el último cuadro de la última obra, Occidente se duerme. La tetralogía de Genet nos describe las condiciones de una revolución internacional, total. Una revolución que se limitara a modificar las condiciones de producción estaría condenada al fracaso. Sin duda sería recuperada. En vez de los antiguos dirigentes, aparecerían nuevos propietarios que prolongarían el mismo sistema con otros nombres. Una revolución verdadera debe inventar nuevos valores. Digámoslo de paso. Tres importantes espectáculos de los años 1960 (*Marat Sade, 1789* y *Paradise Now*) retomaron exactamente la argumentación de Genet. Peter Weiss hace representar la revolución francesa por unos locos a quienes los nuevos nobles han encerrado. Las esperanzas de Marat, las de una Revolución total, han sido barridas. Napoleón reina en vez de Luis XVI. En 1970,, la epopeya del Théâtre du Soleil, *1789*, nos muestra también la aparente victoria de la Revolución francesa y su recuperación por la burguesía. *Paradise Now*, finalmente, el espectáculo del Living Theatre, parte de la revolución social para llegar, como Genet, a una más profunda modificación del mundo. Un paréntesis más: Genet, Weiss, el Théâtre du Soleil y el Living Theatre prolongan Brecht cuando parecen traicionarlo. Nada tiene un aspecto menos brechtiano que *Le Balcon* o *Marat Sade*, y sin embargo se trata del mismo análisis, rechazo de un teatro de ilusión, deseo de una acción política inmediata.

Hay que desconfiar de los escritos teóricos de Genet, que significan siempre lo contrario de lo que parecen decir. Como todos los grandes textos, son secretos. Son poemas. Secreta es, también, la arquitectura de Genet. Aparentemente, he aquí borradores, nacidos a vuelapluma en el mayor desorden. Un análisis, por rápido que sea, revela sorprendentes efectos de construcción. Estas cuatro obras son una tetralogía. Los párrafos de *L'étrange mot d'...* están contados y el texto esencial se halla exactamente en medio, etc. Genet es un gran arquitecto.

Llegamos a lo esencial. "Desde que el Templo fue destruido, dice la Guemara, el espíritu de profecía descansa en los locos y los niños"<sup>13</sup>. Por un doble motivo, por ser niño perpetuo y por ser loco profesional, el escritor puede asociarse al profeta. No olvidemos que, junto a los grandes profetas, algunas de cuyas profecías han sido conservadas por las escrituras, había innumerables falsos profetas, técnicos de la profecía exactamente igual que hoy, en esos miles de páginas escritas, de canciones, de películas, de obras teatrales, hay a veces una chispa, una página, una frase que sentimos realmente significativa. Lo demás es sólo ruido, es decir, silencio. La frase, la ima-

gen, sigue su camino en las memorias, dependiendo de su fuerza. ¿Y de dónde procede la belleza de cierta frase “inspirada”?

Claudiel advirtió que la primera obra (la más cruda) de un dramaturgo anticipa extrañamente su propia vida. *Fragments d'un drame es Partage de midi*, cuyos acontecimientos han sido vividos veinte años más tarde. Kafka, rico, apuesto, pasa su vida descubriendo absurdas metamorfosis, infames culpabilidades. Y despertáis un buen día transformados en chusma. Y no sabéis de qué sois, exactamente, culpables, pero os ejecutan. Eso es exactamente lo que ocurrirá, en la misma ciudad, unos años más tarde. Las grandes crisis de demencia de Artaud se produjeron en 1914 y 1937, como los perros que aúllan cuando un peligro se acerca. Este es, por lo demás, el tema profundo del *Théâtre et la Peste*. La peste (la realidad) no es un fenómeno que pueda delimitarse con la razón sino un fenómeno misterioso, aprehendido por una sensibilidad otra, que muy bien podríamos asimilar a la profecía. Genet, por su parte, siente la agonía del mundo occidental, muestra, años antes de los acontecimientos, sus distintos derrumbamientos. Todo eso puede parecer peregrino. De Genet a Mao la cosa no es ya muy evidente. De Genet a Jeremías, menos aún. Eso es exactamente lo que me deslumbra en Genet. Nos hallamos ante un autor que, con la única fuerza de la escritura, por la elevada idea que se forja de la función de la poesía, levanta sus características individuales hacia una comprensión otra del mundo. La verdadera revolución de Genet es mostrarnos un mundo doble del que sólo el trance poético, o profético, puede dar cuenta.

YEHUDA MORALY  
UNIVERSIDAD HEBRAICA DE JERUSALÉN

#### NOTAS

1. La primera versión de *Le Balcon* se publicó en 1956, pero Genet retocó su texto hasta 1962 (sin sentirse, por lo demás, nunca satisfecho del todo). *Les Nègres*, que inició en 1956, se publicó en 1958. *Les Paravents* se escribió de 1956 a 1961. *Les Bonnes* fue representada en 1947, pero en 1961 Genet seguía modificando el texto.
2. *Comment jouer Les Bonnes*, Obras Completas, IV, París, Gallimard 1968, pág. 269.
3. *L'étrange mot d'...*, *Ibid.*, pág. 9
4. *Comment jouer Le Balcon*, *ibid.*, pág. 276
5. *Les Bonnes*, *ibid.*, pág. 163
6. *Id.*, págs. 164-165
7. *Le Balcon*, *ibid.*, pág. 108
8. *Les Nègres*, Obras Completas, V, París, Gallimard, 1979, pág. 143
9. *Les Paravents*, *ibid.*, pág. 289
10. *Ibid.*, págs. 312-313
11. *Ibid.*, pág. 329
12. *Ibid.*, pág. 370
13. *Masekhet Baba Batra*, pág. 12b