

### 3 | *L'ŒIL SE NOIE* Y SUS VÍNCULOS A LA OBRA Y VIDA DE FRANTZ FANON

Juan Pablo Cedriani

 ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-0638-2201>

#### Antes de comenzar

Tres personajes en tonos metálicos interactúan dentro de una habitación, uno de ellos desea volverse ciego. El gato y el sirviente ya lo son. Una estrella verde, de fuego, se posa sobre un cuadro de Wifredo Lam. ¿Cómo entendemos el lugar de un texto con estos elementos dentro del corpus fanoniano, cuando el propio autor quiso eliminarlo del mismo?

En el presente texto recorreremos la obra teatral *L'Œil se noie* (El ojo que se ahoga), de Frantz Fanon, escrita durante el año 1949.

Nuestros principales intereses son: aportar material en castellano que contribuya a las discusiones, disponibles casi exclusivamente en francés, inglés y portugués, sobre esta reciente incorporación a la obra fanoniana editada. Además, proponer conexiones con aspectos biográficos, bibliográficos de su propia obra y de autores que lo influenciaron.

Salvo el apartado de contexto al comenzar, las demás divisiones del presente trabajo corresponden a las de la obra, siendo la lectura de ésta nuestro único hilo conductor y el comentario sobre aspectos relevantes nuestra principal tarea.

## Se levanta el telón. La compilación

Las tres obras de teatro inéditas de Frantz Fanon fueron elaboradas alrededor de 1949 y rechazadas por el propio autor en 1961, cuando encomienda a su hermano que las elimine<sup>1</sup> pues ya se encontraban lejos de sus intereses (Fanon, 2004, p. 133). Joby Fanon las entrega a su sobrina Mireille, primera hija de Frantz, en los años ochenta y ella finalmente las entrega al IMEC<sup>2</sup> en 2001 (Khalifa y Young, 2018, p. 11). En algún punto de ese viaje de 52 años, se pierde por completo *La Conspiration*<sup>3</sup>; mientras

---

1 Para dimensionar esto, recordemos que por esta época Fanon estaba recibiendo noticias alentadoras del prólogo de Sartre a Los condenados de la tierra y con su salud deteriorándose rápidamente, pretendía morir combatiendo en suelo argelino.

2 Puede consultarse el sitio de las colecciones del Instituto de Archivos Editoriales Contemporáneos, para constatar este dato (<https://sable.imec-archives.com/fonds/fanon-frantz/>) y una lista detallada, alojada en la misma página ([https://portail-collections.imec-archives.com/medias/customer\\_166/MEDIAS\\_INTERNET/PDF\\_ir/FNN178\\_Fanon\\_frantz\\_ir\\_2018-11-29.pdf](https://portail-collections.imec-archives.com/medias/customer_166/MEDIAS_INTERNET/PDF_ir/FNN178_Fanon_frantz_ir_2018-11-29.pdf)). También puede consultarse un listado en particular, de la biblioteca de Fanon, donada a La biblioteca del Centro Nacional de Investigaciones Prehistóricas, Antropológicas e Históricas (C.N.R.P.A.H), en Argelia (<https://www.cnrpah.org/images/catalogues/fanon.pdf>). La edición de Khalifa y Young incluye además del listado de las obras de la biblioteca de Fanon, un resumen de las principales intervenciones de Fanon en los textos.

3 Esta es la tercera de las obras escritas por Fanon. Se conservan únicamente algunos fragmentos

que *L'Œil se noie* y *Les Mains parallèles*, tributan al paso del tiempo algunas partes de considerable importancia. La primera mencionada pierde la cuarta escena por completo, mientras que la segunda ya no tiene la tercera y cuarta escena del segundo acto, como así tampoco las primeras dos escenas del tercer acto<sup>4</sup>. Catorce años después, en 2015, llegan a nosotros como parte de una publicación de escritos meticulosamente compilados y editados por Jean Khalfa y Robert J. C. Young, titulados *Écrits sur l'aliénation et la liberté*<sup>5</sup>. Allí los editores las acompañan con trabajos

---

citados por Joby Fanon en su biografía sobre Frantz. Como argumenta Young, dada la exactitud con la que en general cita el material del que sí disponemos para contrastar, puede estimarse una similitud con el material del que no disponemos.

4 Los compiladores suponen que en el cambio de mecanógrafa o algún error en la numeración de las partes de estas obras en diferentes resúmenes, haya provocado la pérdida de una de las escenas (Khalfa y Young, 2018, p. 47)

5 Al momento de redacción de este texto, existen publicadas: la edición original en francés, del año 2015 por la Decouverte, titulada *Écrits sur l'aliénation et la liberté* y subtitulada *Oeuvres II*. De la misma editorial se reeditan en 2018, subtituladas de la misma manera. El subtítulo de ambas ediciones las marca como la segunda parte del que, hasta ese momento, era un volumen compilatorio total (*Oeuvres*) de los cuatro textos clásicos (y disponibles) de Fanon: *Peau noire, masques blancs*, *Sociologie d'une révolution (L'an V de la révolution algérienne)*, *Les damnés de la terre* y *Pour la révolution africaine*. Luego en 2018 aparece una edición en inglés, traducida por Steven Corcoran, como *Alienation and freedom* para Bloomsbury. Pudimos comprobar que esta presenta una atenta reescritura por parte de Young del apartado que nos interesa, donde introduce el teatro fanoniano. Los cambios, imposibles de detallar aquí, expanden argumentos, ensayan interpretaciones distintas en algunos puntos y en general se siente como un incremento de cantidad y calidad. Como referencia: determinamos a través de una tabla comparativa tomando una muestra apenas

## preliminares y extenso aparato crítico una multiplicidad de

---

entre las páginas 12 y 38 de ambas ediciones, que hay alrededor de 900 palabras francesas que no pasaron a su contraparte inglesa. Por su parte, ésta última, suma alrededor de 2000 palabras propias. Esta edición, a partir de 2020 y en la misma editorial, también se encuentra dividida en tres volúmenes de acuerdo a la división interna del volumen original: *The Plays from Alienation and Freedom*, *The Psychiatric Writings from Alienation and Freedom* y *The Political Writings from Alienation and Freedom*. En portugués podemos encontrar diferentes editoriales brasileñas publicando cada una, uno de los tres volúmenes antes mencionados, incluyendo además algún material original: *O Olho Se Afoga | Mãos Paralelas – Teatro Filosófico*, publicado por la editorial Segundo Selo en 2020, con un proyecto gráfico de Daniel Santana, traducido por César Sobrinho. *Alienação e liberdade*, es una edición de 2021, reimpressa nuevamente en 2022, en portugués de la editorial Ubu, que comprende únicamente los escritos psiquiátricos e incorpora además una presentación de Renato Nogueira, prof. de filosofía de la Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, titulada *Fanon: uma filosofia para reexistir*. Finalmente, también del año 2021, la compilación de Boitempo, *Escritos políticos*, comprende una selección de textos políticos presentes en la compilación original y está acompañado además de un prefacio de Dr. Deivison Mendes Faustino, y en la contratapa, intervenciones de Angela Davis y Boaventura de Sousa Santos. Además, esta edición, desde el portal de la editorial, incorpora una rica guía de lectura de acceso libre a artículos y videos que continúan las discusiones de este libro.

textos de Fanon<sup>6</sup>. que podríamos llamar contextuales<sup>7</sup>. Estos permiten ver el suelo fértil del que provienen sus obras fundamentales y trazar con mayor detalle el despliegue de la ruta de su pensamiento.

---

6 Las obras de Frantz Fanon serán trabajadas en francés e incorporadas como traducciones o paráfrasis a este texto. Privilegiamos el idioma original también en otros autores y comentaristas, en francés e inglés. En especial, el caso de los apartados y escritos introductorios de Khalfa y Young, dentro de la compilación; la marca del año 2015 o 2018 indicará la referencia a la obra en francés o en inglés respectivamente. En adelante, para mayor claridad y siguiendo los criterios del presente espacio, citaremos con paginación, de continuado, todo el libro *Écrits sur l'aliénation et la liberté* (o su versión en inglés). Esto implica que referiremos únicamente a los compiladores, ya sea que se trate de los apartados introductorios de estos o de los textos de Fanon dentro de la compilación. Cuando sea necesario aclararemos especialmente que referimos a las voces de Young o Khalfa; sino, se tratará en general de referencias a la obra de teatro de Fanon, para facilitar su consulta o la indicación de una paráfrasis de la misma. Además, al tratarse de traducciones, las citas de las mismas aparecerán identificadas con el mismo criterio de las paráfrasis o referencias indirectas, es decir, en el cuerpo del texto, sin comillas y con la referencia pertinente al final (salvo una excesiva extensión). A muchas las introducimos con dos puntos.

7 Hablamos puntualmente de escritos que rodearon a los procesos más amplios de publicación, que dieron lugar a las tres obras clásicas del autor y una póstuma; lo más cercano a esto presente en la nueva compilación es la tesis doctoral de Fanon de 64 páginas: *Altérations mentales, modifications caractérielles, troubles psychiques et déficit intellectuel dans l'hérédité-dégénération spino-cérébelleuse. À propos d'un cas de maladie de Friedreich avec délire de possession*. Sin embargo, para dimensionar la relevancia cuantitativa de materiales (la cualitativa, es evidente), podemos ver que en la misma editorial, la Decouverte, se dedican 800 páginas al volumen de las cuatro obras clásicas de Fanon, incluyendo la compilación póstuma de Maspero. Luego, en un formato similar, *Écrits sur l'aliénation et la liberté* abarca 688 páginas.

La lectura de esta obra compilatoria, incluyendo las obras teatrales, pone de relieve aún más la imagen de Fanon como alguien en proceso constante de disputa y análisis, de sus propias ideas, de sus interlocutores y de su coyuntura histórica.

Fecha en 1949, *El ojo que se ahoga* es la obra de Fanon de la que se tiene registro más antiguo. Supimos de su existencia por mención de algunas biografías como las de David Macey (2000), Alice Cherki (2011) y Joby Fanon (2004), quien incluye algunos fragmentos.

Al momento de componer esta obra, Frantz Fanon tenía apenas 24 años y por ello, en una suerte de acto reflejo académico, podemos encontrarnos catalogándola como una obra de juventud. Antes de hacerlo pensemos que en este punto Fanon había conocido a Aimé Césaire, quien fuera su profesor en el Liceo Schœlcher; había luchado y sido condecorado en la Segunda Guerra Mundial con 17 años; ya se encontraba cursando sus estudios de medicina en Lyon, mientras participaba en la publicación de una revista estudiantil llamada Tam-Tam; había vivido la muerte de su padre y el nacimiento de su hija<sup>8</sup> ¿En qué sentido puede ser llamada una obra de juventud? Quizás en la medida en que esta obra es el primer registro que tenemos de sus abismales preguntas y febriles respuestas.

Con todo esto, sorprende la falta de cuestionamientos raciales, coloniales; claros y manifiestos, como acostumbramos encontrar en sus libros más conocidos. Esto habilita la posibilidad de la pregunta: ¿Cómo conectar esta obra

---

8 Con la ventaja de la historia, sabemos que en este punto le queda tan solo 12 años de vida.

de teatro con la textualidad fanoniana, una vez que han logrado con esta nueva edición, conectarla con el corpus publicado del autor? Ubicarlo como obra de juventud y con ello presuponer faltas en su abordaje no es suficiente. Quizás podríamos pensarla como un prólogo<sup>9</sup> a *Piel negra, máscaras blancas* (Tejada, 2020). También podemos concebirlo como un drama doméstico (Khalifa y Young, 2015, p. 31)<sup>10</sup> y burgués (Khalifa, 2018, p. 56) en el que hay un tratamiento indiferente de las diferencias, para evitar las trincheras de la objetivación. Una interpretación con la cual Brennan (2018) coincide, cuando sostiene que no se otrifican, sino que intenta disolver las valoraciones epistemológicas del color de piel. Podríamos proponer con Hyun Joo Lee (2021) que hay un tratamiento de la situación de

---

9 El prólogo sería de “las teorías raciales y psicológicas que Fanon más tarde desarrolla en *Peau noire*, particularmente en cuanto a las nociones de neurosis de abandono y sociogenia se refiere” (Tejada, 2020, p. 45). Por nuestra parte, consideramos que la obra es coherente con esos principios. Quizás ese primer diálogo entre Ginette y François, puede considerarse desde lo manifiesto, como hace Tejada, y comprenderse como la incertidumbre que se padece en ese trastorno. Sin embargo no es suficiente. Hacerlo, extraería el sentido que la obra otorga a esa primera interacción. Como veremos, y esta es nuestra propuesta, el interrogatorio de François busca autenticidad en la respuesta de Ginette, más que confirmación. Busca determinar el grado de conciencia de sí misma que Ginette pueda tener en ese momento. Más que un prólogo, consideramos estas obras de teatro como un escenario del pensar. En ellas coexisten un conjunto de elementos, teóricos y biográficos, que son ponderados por Fanon, a través de la interacción entre los personajes.

10 Puede consultarse además, Robert Young. [Fondation Frantz Fanon Fondation Frantz Fanon TV] (28 de diciembre de 2015). Robert Young: Le théâtre révolutionnaire de Frantz Fanon [Video]. <https://youtu.be/TPeNiiTpbEk>.

quienes han perdido conexión con la trama de sentido social y cómo reconstituirlo, luego del encuentro con otro; algo que en el contexto colonial se traduce en desmitificar las concepciones de racionalidad y madurez, que operan en el terror de las pesadillas del protagonista de la obra<sup>11</sup>. Estos sueños son a la vez recuerdos, pues en el plano colonial hay un achatamiento de estos mundos (Fanon, 2002, p. 53) y por tanto (y esto es distintivo en la obra de Fanon), las búsquedas tienen rasgos autobiográficos (Geismar, 1971, p. 203), lo cual también las convierte en una forma de exorcismo personal<sup>12</sup>.

Consideramos que en esta obra de teatro, Fanon se abre a un proceso de análisis en el que intenta volver manifiestas cuáles son las posibilidades de interacción que reserva un mundo adulto, colonial, masculino; al que se lanza de cabeza y apretando los dientes. Es por lo tanto, una manera de re discutir lo que entiende por reconocimiento, por amor, por proyecto vital, entre otros. En este sentido puede ubicarse como una obra de juventud, en tanto inicial e iniciática, en este proceso de discusión incansable, sin presentar todavía las marcas y discusiones

---

11 De manera interesante, en los escritos psiquiátricos de Fanon, y en especial sobre esta referencia, en su carta de renuncia (*Lettre au ministre résident*), él se encontrará en terapia con recuentos de sueños similares, aunque no hay un sentido que exceda o deba ser interpretado, sino un contexto de violencia palpable que se revive con los ojos cerrados nuevamente (Khalifa y Young, 2015, p. 239, 366).

12 Sobre esto, puede consultarse una carta que Maspero envía a Giovanni Pirelli, presente en la compilación de escritos y fechada el 6 de septiembre de 1963. El primero, editor en habla francesa, el segundo, italiana (Khalifa y Young, 2015, p. 29).

raciales que caracterizarán sus obras posteriores, pero sí las articulaciones que las habilitaron.

## La obra

*L'Œil se noie* es una obra de teatro que, a puertas cerradas, y en cinco actos nos invita a pensar *L'expérience vécue* de François, un joven que para no vivir haciendo la mímica del conformismo ha recortado sus interacciones con el mundo y las personas que en él lo rodeaban. En la obra en particular, François interactúa con Ginette, con quien mantiene un vínculo amoroso<sup>13</sup> y con Lucien, su hermano, al cual ha dejado de hablarle hace bastante tiempo. En la primera escena, François y Ginette se encuentran discutiendo sobre el carácter auténtico de sus sentimientos hasta que François en un arrebato proclama no amarla. En la segunda escena, se incorpora Lucien, quien increpa a François por su retraimiento del mundo en general y de un amigo que tuvo hace años, en particular. François se retira. En la tercera escena Lucien y Ginette han quedado solos. Ella pregunta por la infancia de François y mientras responde, gradualmente, Lucien persuade a Ginette para que lo elija a él. Se marchan juntos al final. En la quinta escena, Ginette vuelve con François, le pide disculpas y luego de ser aceptadas por él, se marchan juntos.

---

13 En *Piel negra, máscaras blancas*, Fanon conserva estas preocupaciones afines, cuando dice: "Si es cierto que la conciencia es una actividad de trascendencia, también debemos saber que esta trascendencia está obsesionada por el problema del amor y la comprensión" (Fanon, 1952, p. 6).

En las reseñas y artículos sobre la obra, en general se reconoce que François es el personaje protagonista, por elementos en la redacción y evolución de la trama, también porque el nombre y rasgos biográficos resuenan en el propio Fanon. Sin embargo, cuando se listan los personajes principales en la obra (Khalifa y Young, 2015, p. 65), si bien se encuentran ordenados alfabéticamente y además por orden de aparición<sup>14</sup>, el listado de cada uno se acompaña de una breve descripción que parece indicarnos las formas en que estos se encuentran dispuestos en la trama de relaciones, entre ellos, al comienzo de la obra: François aparece primero pero subordinado a Ginette, como su amante, luego Ginette aparece sin determinaciones particulares y finalmente Lucien que aparece detallado como hermano de François.

De alguna manera, a pesar de la impresión general y el contenido manifiesto de algunos diálogos, esta diagramación nos cuenta otra obra, una donde el peso está puesto en Ginette como el elemento dinámico. Ella, desde esta perspectiva, se posiciona como fundamental en la conquista de reconocimiento de François. Al abrir el telón éste se encuentra a sus pies dispuesto, mirándola intensamente. Desde las primeras líneas manifiesta que necesita que lo vea como un igual y por esto constata exhaustivamente el carácter genuino del amor que ella le profesa, una y otra vez. Incluso más, en los diálogos iniciales François dice: “todavía no quería irme. Estaba esperando. Ahora que estás acá podemos irnos” (Khalifa y Young, 2015, p. 66). Por otra

---

<sup>14</sup> Lo cual constituye cierta condición objetiva de orden.

parte, Lucien que, desde el contenido manifiesto textual, aparece como una figura dominante durante toda la obra, imponente incluso cuando rechazado o ignorado; deja entrever el duelo que atraviesa al haber perdido el reconocimiento de su hermano, pero además y de manera cada vez más directa, avanza sobre Ginette intentando persuadirla para que lo elija a él y así poder consolidar su visión del mundo, donde cada cosa ocupa su lugar y en la misma medida, es natural que Ginette ocupe un lugar a su lado<sup>15</sup>.

---

15 Dice Lucien: ¡Eres tú quien necesita un rinconcito agradable donde todo esté en su sitio! (Khalifa y Young, 2015, p. 81)

Siguiendo esta particular lectura de las relaciones–posiciones de cada personaje, puede ser leída también como una obra donde Ginette debe afrontar una elección entre luz y oscuridad (como veremos, ella es la única indeterminada en su color, en tanto translúcida). Por un lado puede optar por un mundo con François, y con ello adentrarse en la noche de lo absoluto, en la contingencia de un universo que contempla la posibilidad de la negatividad y una vida sin imposturas y determinaciones. Un universo donde estamos condenados a ser libres. Por otra parte, puede elegir a Lucien y ajustarse a una serie de preceptos que abren para ella una vida del orden y las certezas de lo que sobre ella, se ha decidido antes. Continuando con esta suposición, podríamos ver que además ella, al menos en las escenas disponibles, recorre las principales instancias del viaje de la heroína o el héroe, propuestas por Campbell (1959) para abarcar el arco de su desarrollo de personaje, ubicándose así como el personaje con mayor elaboración de la obra. Comentaremos aquí lo indispensable para respaldar este punto: Para comenzar, Ginette parte del mundo ordinario, siendo criada y educada de acuerdo a lo establecido socialmente (Khalifa y Young, 2015, p. 69). La discusión inicial con François puede interpretarse como la llamada, donde es incitada a emprender una aventura y salir del mundo que conoce (p. 66). Falla el examen y por consiguiente no acude, sino que la rechaza por no dimensionar lo que implica el pedido de François (p. 70). La figura del mentor, que incita al héroe a afrontar el viaje, se obtiene al desdoblar a Lucien, que ofrece

En lo que sigue, comentaremos algunos puntos centrales del desarrollo de la pieza y acompañaremos con observaciones los mismos.

## Primera escena

La puesta en escena: una habitación con una puerta y una ventana. La ventana nos permite ver un jardín de flores que, en vestidos cortos, se divierten<sup>16</sup>. Por la puerta vamos a un pasillo oscuro, por el cual deberemos salir eventualmente. Esta división del espacio es la primera de un juego

---

un viaje al pasado de François (p. 74) y con esto Ginette descubre su propia oscuridad, al re-descubrirse deseando en alguna ocasión matar a François, en tanto recordatorio de la muerte (p. 80). Ésta en algún punto es su recompensa, un nuevo conocimiento (sabiduría, crecimiento del personaje) sobre ella misma. Luego Lucien avanza sobre ella, sale del papel del mentor y él mismo aparece como una prueba suprema, ofreciendo no solamente posibilidades diametralmente opuestas a las que presenta François, sino además, posibilidades que le fueron inculcadas como deseables. Ginette muere en esta prueba, acepta a Lucien y se abandona a un rol social (p.86). En la escena perdida podemos especular que Ginette se separa de Lucien, superando con ello su caída en los abismos más profundos, el reto supremo y por tanto resucitando, volviendo a la autenticidad, en la última escena donde se reúne con François, con la recompensa de una nueva complejidad en su ser, un nuevo conocimiento sobre sí misma y dispuestos a acceder a las puertas de lo absoluto.

16 La imagen del espectador observando por la ventana a las flores que se divierten entre ellas (Khalifa y Young, 2015, p. 65), resulta interesante. Sobre todo porque se nos presenta desde el comienzo de la obra y ahora comprendemos su sentido: François sostiene que las flores no dependen ni del propio árbol para su belleza y por su parte, el ser humano necesita (para que su mundo tenga alguna seguridad y sentido), pensar que las flores son bellas para él (p. 76).

de oposiciones que recorrerán toda la obra en diferentes niveles. Se mencionan las direcciones de iluminación luego, que complementan la disposición general a través de oscuridad y luz, pero también afectando la apariencia de los personajes, que debe ser especialmente metálica y contribuir a generar efectos de color en su piel que no se corresponden con las tonalidades humanas esperadas. De los tres personajes principales, Ginette es del color de una gota de lluvia, Lucien de color peltre y François de papel secante nuevo, es decir, sin manchas de tinta (Khalifa y Young, 2015, p. 65). Para Brennan (2018, p. 11) hay un deseo post racial en la paleta cromática propuesta por Fanon, pues todos los colores cambian con factores externos e inhabilitan las jerarquizaciones. Por su parte Young, en la edición de la *Decouverte*, argumenta que el color de piel de los protagonistas cambia permanentemente y esto resuena a la tesis de Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*; donde las posiciones raciales de blanco y negro exceden el mero dato dérmico, en pos de factores como la vestimenta o el dinero, entre otros (Khalifa y Young, 2015, p. 33). Mientras tanto, en la edición de Bloomsbury, el mismo Young agrega que de alguna manera también esta paleta reflectante y refractaria juega con el público que puede ver la obra desde su propia perspectiva racial (Khalifa y Young, 2018, p. 33). Por nuestra parte, nos permitimos agregar que los colores sugeridos también marcan las posiciones de los personajes dentro de la obra, de acuerdo a sus posiciones de relación, mencionadas más arriba: las ambivalencias de Ginette que refracta y adopta la luz de Lucien o la oscuridad de François, el color peltre de Lucien que puede ser

brillante pero también mostrar la oscuridad que lo habita bajo la forma de la incertidumbre, cuando se permite considerar la finitud para sí mismo o la muerte para François; también la manera en que este trata de resistirse (mantener su hoja prístina), pero la cotidianidad que oprime y acosa, incluso colándose en sus sueños, busca la mancha permanentemente.

Con esta ambientación comienza la obra y con François queriendo asegurarse de que Ginette no lo ame a la manera del común de la gente. En sus palabras: que me ames como si esperaras al cartero (Khalfa y Young, 2015, p. 69). Él indaga con preguntas repetitivas, incluso tediosas, pretendiendo identificar el momento particular en el que Ginette se ha enamorado. Por su parte Ginette se limita a profesar su amor de múltiples maneras, pero sin satisfacer al comienzo este examen (p. 66) y por tanto tampoco la inseguridad emocional de François (p. 32). Él por su parte se ha sometido a esta misma indagación de manera dolorosa pero ferviente y constante. Relata cómo desde pequeño se le imponían elementos de un mundo adulto que le resultaba sumamente invasivo y al cual resistía; pero sobre todo, nos cuenta: “me fue propuesto un cierto tipo de hombre, ese hombre me infundió miedo [...] Por todas partes esa impresión de lo incompleto” (p. 84).

Cuando relata a Ginette estos padecimientos, imaginamos junto a ella a un François que escapa y se sumerge en las profundidades de la noche, en conversaciones con las estrellas que lo esperan en el cielo, a través de ventanales rotos. Sin embargo, notamos que descubre además una noche interior, una regresión, magistralmente expresada en

términos surrealistas, rodeado de estrellas<sup>17</sup> como figuras de la infancia propia: “El atardecer fue mi gloria. Subía a los techos y le hablaba a las estrellas” (p. 74).

Esta forma de vida, era también una forma de sueño–pesadilla de la que era despertado siempre con nuevas exigencias. Le relata a Ginette una pesadilla recurrente en la que es despertado a golpes y luego felicitado con una medalla. Estas demandas actuaban como una prótesis de la adultez, con zapatos, corbatas y tónicos que el protagonista espasmódicamente resiste<sup>18</sup> y escupe (p. 67). Comprendemos entonces que, incluso en su fuero interno, eran atacadas sus convicciones, con lo que se dice, lo que se espera y lo que se debe; por hombres que hablándole le marcan un camino, acotan sus posibilidades existenciales, y que luego no escuchan. No hay ningún tipo de reciprocidad (p. 68), François se descubre sin resistencia ontológica (Fanon, 1952, p. 89). Después de este doble proceso de determinación, entendemos el avasallamiento que ha afrontado: interno, de su psiquis y externo, sobre el medio y su cuerpo (p. 8).

En este punto, François todavía no entiende qué ha pasado con él y sigue viviendo el daño que sobre él pesa porque se lo ha odiado o porque pregonaban las formas

---

17 Su descripción de las estrellas evoca una imagen de infantes que lucen libres como si no les importara cómo aparecen a otros. Para François, tal evocación parece ser compensación por el sentido de pérdida (Hyun Joo Lee, 2021, p. 118).

18 Podemos encontrar rastros de esto en *Piel negra, máscaras blancas*, allí sostiene que entre uno de los temas a desarrollar, tratará las diferentes posiciones que adopta el negro frente a la civilización blanca (Fanon, 1952, p. 9).

en que debía existir. Esta medalla más que una condecoración se parece a un sello de homologación<sup>19</sup>, otorgado cuando le dicen que también es un tipo duro<sup>20</sup>. Lucien, como veremos, ha abrazado ya este destino y reproduce estas demandas, prometiéndole a François que su piel<sup>21</sup> se endurecerá (Khalifa y Young, 2015, p. 71).

No debemos esforzarnos demasiado para interpretar colonialmente la pesadilla de François en la que era condecorado. Podríamos conectar este relato onírico con el lugar y la variedad de posiciones que adopta el negro frente al (mundo) blanco (Fanon, 1952, p. 9) y Ginette, como una mujer blanca que inmediatamente emplea una serie de estereotipos raciales (Khalifa y Young, 2015)<sup>22</sup> que

---

19 *Piel negra, máscaras blancas* está repleto de estos relatos, donde vemos que se admite la humanidad del negro.

20 Esta medalla también puede leerse como la que efectivamente recibe Fanon luego de su herida en batalla, que después repercute en su posibilidad de estudiar en Lyon (De Oto, 2003, p. 217) pero además, como un gesto de reconocimiento vacío, al que ha dado paso el blanqueamiento del regimiento del que Fanon formaba parte (p. 218). Por otro lado, en la cronología confeccionada por Young en (Khalifa y Young, 2015, p. 780), mencionan que en 1947 Fanon es golpeado por la policía, durante una manifestación por la liberación del líder comunista Paul Vergès. Este dato resulta interesante, en la medida en que también estas representaciones oníricas de Fanon en François coincidirían con formas del mecanismo de regresión en el sueño, según Freud, quien justamente denomina “regresión al hecho de que en el sueño la representación vuelve a mudarse en la imagen sensorial de la que alguna vez partió” (Freud, 1991, pág. 537).

21 Puede contrastarse esto con los esquemas de piel en Frantz Fanon (1952, p. 90).

22 Sobre las imágenes estereotípicas, tenemos cantidad de ejemplos. Sobre ellas en general y sobre las anécdotas que circulan reproduciendo esquemas coloniales, dice: el hecho de que

funcionan de manera ambivalente: puesto que estos oprimen el cuerpo de François, pero a la vez lo designan como deseable, audaz, como el cocotero y con la brutalidad muda del negro tam–tam (p. 68)<sup>23</sup>. En esta parte asistimos a un intento fallido de vinculación, en la medida en que lejos de tomarlo como un ser humano, solamente es reconocido como resistente, como material dispuesto, como un buen salvaje (F. Fanon, 1952, p. 27). En este punto comprendemos, con Young, que François necesita a Ginette para ser reconocido (Khalifa y Young, 2018, p. 39), aunque no a la manera estereotipada, ni a la manera de la utilidad<sup>24</sup>. Para garantizar la autenticidad del reconocimiento, no debe darse en términos de entrega; sino al modo de la conquista dialéctica del reconocimiento, avasallando la voluntad de Ginette y logrando que ésta se asimile a la dinámica hegeliana, donde el reconocimiento se obtiene por la imposición de la voluntad por sobre quien priorice el temor y su conciencia deseante<sup>25</sup>.

Todavía al comienzo de la primera escena, Ginette intercala a las agónicas declaraciones de François,

---

tomen cuerpo y se mantengan a través de los años, es un indicador que no se equivoca. Esta anécdota refiere a un conflicto explícito o latente, pero real (Fanon, 1952, p. 51)

23 El Tam–tam era una imagen utilizada tanto por Fanon como por Césaire (Khalifa y Young, 2018, p. 35).

24 Estas son las opciones del único camino disponible para el negro en la colonia: el destino blanco.

25 Como el propio Fanon marca en la introducción a Hegel de Kojève: por lo tanto, su oponente también debe escapar de la muerte. La lucha debe terminar antes de la matanza, contrario a lo que decía Hegel en las *Lecciones de 1803–1804* (Khalifa y Young, 2015, p. 611).

promesas de amor que se construyen sobre éstas. Ginette no ignora lo que François ha padecido, sino que lo escucha y ofrece *un amor* que se presenta a primera vista como superador de esos padecimientos, pero que tiene inevitablemente un carácter sacrificial y por tanto fallido. Entre estas declaraciones, encontramos las que pueden tomarse como un lugar para el reconocimiento; en la medida en que contempla el duelo por la infancia perdida, dice Ginette: “te sonreiré como estrellas, con locura en el corazón” (Khalifa y Young, 2015, p. 68). Se ofrece además como un remanso, un momento de pausa, para reflexionar sobre el sufrimiento impartido por el otro: “te diré por qué esos hombres te golpeaban con puños y medallas” (p. 68). También aparece como un lugar para el amor y la pasión, cuando las metáforas se vuelven carnales, conjurando placer, dolor e incluso muerte, dice además: “te amo y voy a repetirte lo que la manzanillo de playa me confió un atardecer cuando, desnuda, yo desparramaba granos de amor en la ribera” (p. 68)<sup>26</sup>. El

---

26 La mención de este árbol es interesante porque la referencia es caribeña y continúa delineando la conjetura geográfica de manera sutil (varios ejemplos de flora y fauna se encuentran distribuidos en la obra). Por otra parte es interesante porque otro nombre para este árbol es manzanillo de la muerte (Nosowitz, 2019) y se caracteriza sobre todo por producir un líquido de color blanco que es altamente venenoso. Además de que todas las partes del árbol poseen propiedades peligrosas para las personas. Puede consultarse bajo el nombre *Hippomane mancinella*, por ejemplo en *El Inventario de Áreas Naturales de Florida* (<https://www.fnai.org/>). Por otra parte, en torno a la construcción de Ginette como mujer blanca-día, de la cual François en este punto desconfía, puede argumentarse un juego de imágenes en paralelo: Primero, el manzanillo, que durante su crecimiento al hacerlo sobre

color blanco de este árbol y del vestido, también blanco adornado con flores violetas (p. 77), nos ayudan a marcar el color de piel que corresponde a Ginette. Su disposición en esta primer parte de la obra se asemeja a la descrita por Fanon, cuando trabaja la relación entre la mujer de color y el blanco, analizando la obra de Mayotte Capécia<sup>27</sup> (Fanon, 1952, p. 35). En *L'Œil se noie*, hay un abordaje de la construcción del deseo en términos de género pero no desde coordenadas raciales, más allá de estas imágenes. En este sentido, François argumenta que Ginette ha sido educada en el modo de la sumisión, lo que en última instancia ordena la corporalidad de ella: desde su mirada hasta las manos que rendirá al final del pasillo nupcial (Khalifa y Young, 2015, p. 69). Coincide esto también con la discusión planteada por Hegel en su fenomenología y con el enfoque con el que Fanon lo lee<sup>28</sup>.

---

la playa tiende a derrumbarse y crecer de manera rastrera, que esparce sus frutos ponzoñosos por la arena y son distribuidos por la corriente del río. Segundo el cuerpo desnudo de Ginette (blanco, como el árbol), esparciendo granos de amor-muerte blanca, por la corriente de sus susurros a François.

27 La coloración manifiesta de los personajes, en sus tonos surrealistas evade la racialización, sin embargo, las dinámicas entre ellos nos sugieren relaciones que podemos analogar a las estudiadas por Fanon. Dice Young: Mientras Ginette, en algunas partes, se esclaviza a sí misma como si él fuera blanco y ella negra. François exige implacablemente, insaciablemente, ser reconocido por ella, como si él fuera negro y ella blanca (Khalifa y Young, 2015, p. 38).

28 De manera consistente, Fanon marcó, entre otras cosas, en su copia de La fenomenología del espíritu de Hegel: El individuo que no ha puesto en juego su vida, quizás pueda ser reconocido como persona, pero no ha alcanzado la verdad de ser reconocido como una

En este punto, François solamente puede concebir el momento de reconocimiento como un momento activo en el que él *se introduce* en el corazón de Ginette<sup>29</sup>. Debido a que ella no puede dimensionar ese pedido, al menos hasta este momento de la obra, François corta el devenir de la conversación manifestando que es él quien no la ama (p. 89). Si aceptara esta manera de vinculación, este reconocimiento vacío lo ubicaría en el lugar genérico de un otro que no le reporta ningún tipo de identidad.

---

autoconciencia independiente (Khalifa y Young, 2015, p. 606). De Kojève en *Introduction a la lecture de Hegel*, marcó: la realidad humana puede ser solo social (p. 611). En la obra claramente se discuten las posibilidades de los tres personajes principales, de interacción con el plano social y sus riesgos por una autoconciencia. Ginette en especial es testimonio de las formas del disciplinamiento sobre el cuerpo y deseo femenino. Algo sobre lo que Hegel discute en el mismo texto. Como explican Fritzman y Gauthier (2009, p. 47): Los roles sociales masculino y femenino asumidos por Creonte y Antígona respectivamente no refieren a esencias eternas, más que las formas de conciencia asumidas por el señor y el siervo indican que los seres humanos serán para siempre señores y siervos. La función de estos relatos es más bien explicar, en lo que se supone que es una forma, históricamente exacta, cómo han surgido las formas actuales de conciencia y los contextos sociales. Fanon mantiene este enfoque cuando trabaja más adelante en *L'an V de la révolution algérienne*, por ejemplo.

<sup>29</sup> Como vemos en la obra: Es sólo cuando ella declara que él ha abierto una herida en ella y que él es capaz de sanarla, que es suficiente para que él haya sido elegido y reconocido por ella (Khalifa y Young, 2015, p. 37). Esta herida es la falta de François en Ginette, en tanto este finalmente se ha convertido en parte de ella.

## Segunda escena

Dividimos la segunda escena de esta obra al menos en dos partes: un momento inicial donde se incorpora Lucien a la discusión y desplaza a François, luego un segundo momento, en el que Ginette permanece discutiendo con Lucien y finalmente se retira con éste, persuadida de olvidar a François.

Al comienzo, aprendemos detalles relevantes de la vida de François<sup>30</sup>. Entra en escena su hermano mayor, quien es descrito como su opuesto: rubio y de compleción física atlética. Advertimos además que es sociable y toma el control de la conversación, demandando un beso de Ginette<sup>31</sup>. Además, desde una lectura colonial, Lucien está mucho más cerca de representar, justamente, a un colono en este momento de la obra; por esto quizás podríamos ubicarlo además como hermano de François, no tanto por

---

30 Que de alguna manera afectaron también a Lucien, quien vivía al margen de las atenciones que recibía el hermano menor. Recordemos que Frantz también era el menor de cinco hermanos (Bouvier, 1973, p. 16).

31 No solamente es interesante teóricamente la obra de teatro, compleja en su vocabulario y poesía, sino también muy bien redactada. En un ejemplo, podemos ver que, con muy pocos elementos, algunas líneas de diálogo de Lucien y las interacciones sin diálogo de los demás; Fanon transmite la incomodidad que genera la presencia de Lucien en François y las tensiones que produce, a su vez, en Ginette: (François se levanta y se prepara para irse). “¿Qué pasa? ¿Has estado peleando de nuevo? ¿Cuándo entenderás que vivir y dormir son dos cosas diferentes? Vamos Ginette, una sonrisa para tu gladiador; Bésame. (Él la besa en la mejilla). (A François.) Y tú, todavía hosco. Todavía embrutecido por la hiel. ¿Todavía con una muerte lenta en tus ojos?” (Khalifa y Young, 2015, p. 70).

su vínculo genético sino por ser el hermano que nunca llegó al mundo que no pudieron compartir<sup>32</sup>. No solamente por su color de pelo y disposición, sino también por el dato de los zapatos, que es un rasgo que Fanon asocia al colono en *Los condenados de la tierra*<sup>33</sup>. Dicho esto, si con

---

32 Nos recuerda a estas líneas: yo simplemente quería ser un hombre entre otros hombres.

Me hubiera gustado llegar terso y joven a un mundo nuestro y juntos edificar (Fanon, 1952, p. 91).

33 En términos concretos, la imagen de los pies fuertes dentro de zapatos igualmente fuertes, es una imagen potente que Fanon retoma en *Los condenados de la tierra*. Si consideramos que las descripciones corporales de los personajes de esta obra son escasísimas, podemos suponer que ésta es una de las que considera relevante o representativa. Otro punto importante es que en la caracterización de Lucien como atlético, hay implícita una cierta manera postural de entrar en escena y además, de entrar a disputar el mundo de François y por consiguiente disputar su densidad ontológica (Fanon, 1952, p. 89). Esto contrasta fuertemente, por ejemplo, con la manera en que se caracteriza a la juventud de Martinica, en actitudes sumamente pasivas y aletargadas en una ciudad de guijarros desperdigados (p. 19). En su condición de gladiador, como él mismo se llama y es llamado (por Ginette, más adelante), su pisada sobre el suelo, sobre la integridad emocional de François, sobre la disputa por Ginette, será una pisada firme, incluso agresiva. Por último: vemos que las bellas armaduras amarillo ardilla, de triple suela (Khalifa y Young, 2015, p. 70) se configuran como la interface por excelencia para la disposición material de la ciudad colonial. La triple suela del colono se corresponde con el asfalto del progreso que espera el calzado. La seguridad del asfalto es la seguridad del pie colonial, pero además su confort. Por otra parte, esta disposición de pie/tierra colonizada bajo asfalto/zapato/pie colonial, marca una distancia, una extranjería, que es la del impulso colonizador/civilizador. En verdad la ciudad, el zapato y los pies son extranjeros. Doce años después Fanon escribirá: los pies del colono nunca se ven, excepto tal vez en el mar, pero uno nunca está lo suficientemente cerca de ellos. Pies protegidos por zapatos resistentes mientras las calles de su ciudad son limpias, lisas, sin agujeros, sin

Ginette, que hasta aquí se posiciona desde la complacencia y sumisión, no puede avanzar hacia el camino de un reconocimiento humano; François está igualmente lejos de hacerlo con su hermano, aunque se manifieste como su opuesto. Por ninguno de los dos caminos obtiene la densidad ontológica que necesita<sup>34</sup>.

Vemos que desde su llegada, François evade tener cualquier tipo de diálogo con Lucien (Khalfa y Young, 2015, p. 75) aunque, cabe preguntarnos, qué posibilidades reales de diálogo tiene con su hermano, si al parecer, estas oportunidades ya eran esporádicas en la infancia y hace ya mucho tiempo no han ocurrido (p. 71). A través de este intercambio fallido, percibimos la hostilidad y la frustración acumulada, del hermano mayor, que inmediatamente desde sus diálogos se inserta en el juego de opuestos que Fanon construye desde el comienzo de la obra. Algunos más evidentes: muerte y vida, oscuridad y luz; reforzados a través de juegos inteligentes de luces (p. 73) y luego, la vida como la vida de lo inauténtico y la vida como un proyecto incierto, expuesto a la muerte<sup>35</sup>. Concretamente, Lucien se

---

guijarros (Fanon, 2002, p 42)

34 Dirá luego: “para nosotros, quien adora a los negros se encuentra tan enfermo como el que los execra” (Fanon, 1952, p. 6).

35 Joby Fanon (2004), en la biografía sobre su hermano, dedica un apartado entero al problema de la muerte: *XV – Frantz et l’idée de la mort*. Allí rememora charlas de juventud e incluso de niñez donde el problema como tal era significativo para ambos, pero fundamentalmente para Frantz (p. 135). Incluso en su vida adulta, continuó ocupando sus reflexiones (p. 135, 138). Las visiones contrapuestas de François y Lucien en esta obra son en cierta forma parte de esa discusión que Fanon mantuvo con su hermano y sobre todo consigo mis-

ubica en un lugar de superioridad, especialmente el lugar en el que se ubicaría un adulto en relación con un niño. Increpa a François por ignorar las demandas de una vida activa, adulta<sup>36</sup>. No tolera estas omisiones. Para éste, resulta

---

mo. Esto soporta el argumento de *L'Œil se noie* como un exorcismo personal, pero también como un escenario para el pensar. La ficción se convierte en fondo de una serie de discusiones y argumentos que se contraponen y conforman las tensiones que lo habitaban. Estos argumentos son protagonistas de la trama: la determinación social de Ginette, la búsqueda existencial, taciturna de François y el sacudón de partera vital, alienante de Lucien. Además de los elementos que ya hemos discutido, Joby cita una carta de 1950, donde Frantz anuda de manera sumamente natural un diálogo de Lucien, en el discurrir de sus reflexiones. Él escribe: Creo, al final, que un hombre siempre tendrá que elegir entre la vida y la muerte. Se dice que el hombre es grande porque acepta morir. Pero morir no es nada. La grandeza del hombre está quizás en su aceptación de la vida. La vida con sus duros golpes [...] Un hombre es quizás sólo un compromiso entre la vida y la muerte. Debe ser un insulto constante al destino (Fanon, 2004, p. 139). Con mínimas particularidades hacia el final, aparecen algunas frases intercaladas que hacen diferir la carta citada y el diálogo de Lucien en el ejemplar mecanografiado de *L'Œil* (Khalifa y Young, 2015, p. 77). ¿Acaso no son estas las huellas de un pensar?, ¿de un camino transitado reiteradas veces?, Fanon se desplaza con familiaridad por un terreno conocido; el de sus consideraciones y también el de sus habitaciones, donde caminaba, mientras dictaba sus escritos, (p. 141).

36 Peter Capofredi (2021) hace una conexión interesante entre madurez y vida activa. Propone pensar esta obra como una crítica a la madurez, especialmente a la madurez que separa al colono, del colonizado infantilizado (p. 13). Por otra parte, la pasividad y la escasa sociabilidad que caracterizan a François, muestran, para Capofredi, una inconsistencia en la obra fanoniana, o al menos un viraje en las posiciones tomadas. Mientras que en la obra se privilegia la vida contemplativa de François y su retraimiento social, en tu tesis doctoral, Fanon, privilegia la vida activa y patologiza las alternativas (p. 5). Esto lo lleva Capofredi a enfatizar la poca resistencia de Fanon, en su tesis doctoral, a la concepción colonial de salud

urgente que François comience cuanto antes a soportar la vida y de esa manera curtir su piel hasta el punto que no parezca más que un juego, o un hábito mecánico, reproduciendo el imperativo de perseguir, ad infinitum, una serie de pequeños actos sin importancia (p. 72).

En este punto de la obra, Lucien menciona que ha encontrado esta misma mañana a una persona que trató de entrar en la vida de su hermano y al tiempo se dio por

---

mental. Ofrece otra salida sin embargo: quizás este giro responda a un pronunciamiento estratégico de Fanon, pensando en el tribunal (colonial) que evalúa su escrito (p. 10), en una instancia e institución que ya había rechazado *Piel negra, máscaras blancas*, presentado como *Ensayo sobre la desalienación del negro* (Fanon, 2004, p. 148), por ser demasiado subjetivo (Khalifa y Young, 2015, p. 139). Nosotros consideramos junto con Khalifa que la tesis brinda los fundamentos ontológicos de *Piel negra, máscaras blancas* (p. 142) y proponemos que además es una manera de discutir el rechazo a *Piel negra, máscaras blancas* y posicionar argumentos sumamente orgánicos a su obra, desde una matriz psiquiátrica metodológicamente y formalmente conservadora. Por nuestra parte consideramos que la tesis, en su conclusión declara su sentido: hay padecimientos neurológicos (p. 177) pero: la determinación de los síntomas en niveles de complejidad superior, como delirios o manifestaciones histéricas, son manifestaciones de un yo (*moi*) dislocándose de las relaciones sociales (p. 228). Por tanto, para Fanon, un ser humano sano es un ser humano social (p. 219) y no hay una incoherencia. Hay algo central en esta obra teatral que Capofredi apenas menciona (2021, p. 7). Lo hemos comentado, François espera a Ginette, al comienzo (Khalifa y Young, 2015, p. 66) y al final de la obra (p. 90) y esa espera es la espera de una interacción genuina. Esa posibilidad de construcción dista de las propuestas de Lucien, que en el marco de la colonia son imposibles o funcionales a la misma (p. 366). En este sentido, Fanon se enmarca en una comprensión sociogénica de estos problemas (1952, p. 8), por tanto no privilegia el retraimiento del sujeto como tal, sino la búsqueda de vínculos que considera dignos, social e individualmente.

vencido: Georges Bussières, el hombre que ha vivido en lugar de François<sup>37</sup>. Él ha manifestado preocupación por no saber más nada del que alguna vez fuera su amigo y a través de Lucien le recomienda: deberías ocuparte, hacer cualquier cosa (p. 88)<sup>38</sup>. La presencia de Bussières en la obra, entonces, es refractiva: un punto de acceso al pasado de François y a la manera en que se ha desenvuelto en su adolescencia. Con esto se refuerzan los elementos que hasta

---

37 Valga la ambigüedad. En *Bussières, l'homme qui vivait à ta place* (Khalifa y Young, 2015, p. 72) podemos entender el término, lugar, al menos de dos maneras que son complementarias. Como un espacio físico o una posición. En el primer caso, porque Bussières ocupaba/cubría efectivamente, los lugares donde se esperaba, estuviera François corporalmente. Por otro lado, Bussières ocupó un lugar vital (una posición) incluso un lugar sacrificial. Para Lucien ese lugar representa una especie de costo del vivir, pues desde su óptica, ofrenda su cuerpo, su tiempo y momentos claves, vitales, para que François pueda performar ciertas huidas del mundo, que a la larga resultan inviables (p. 73). Vemos en el contenido de sus declaraciones, pero también en la entonación de las mismas, que se encuentra profundamente molesto (p. 75). Para Lucien, vivir es, coloquialmente, poner el cuerpo. Sin embargo, lejos está esto del arrojarse, al modo revolucionario en que lo entiende Fanon; donde la lucha armada, corporal, despoja las ataduras coloniales. Incluso está lejos de la presencia de la corporalidad en los modelos de clínica de día que Fanon propone en sus textos, donde se privilegia el movimiento y la relación permanente con el contexto. La corporalidad para Lucien es, sobre todo, sufriente (p. 73).

38 Las recomendaciones de Bussières y los hostigamientos de Lucien, contribuyen a plasmar el costado kafkiano que Fanon le atribuye a esta elección de vida, en tanto proceso repetitivo y absurdo. Sobre Kafka, vale decir que Fanon poseía al menos cuatro libros del autor bohemio, presentes en su biblioteca (Khalifa y Young, 2015, p. 610) y además, comprobamos que lo hacía participar en discusiones que mantenía entre anotaciones e intervenciones en los márgenes de otros textos. Por ejemplo, en textos de Richard Wright (p. 633) o Sartre (p. 625).

el momento habíamos imaginado, a través del relato de la pesadilla de François y vemos que desde joven ha sido acosado por una búsqueda obsesiva del sentido de la vida y ha desestimado las instituciones de las que ha formado parte, tanto como las personas con las que ha tenido que vincularse. Bussières asumiendo la culpa de la rotura de unos cristales, cuando François consideró que le impedían ver adecuadamente la noche, nos da una idea de la dinámica (p. 72). Los cristales, transparentes, no eran suficientemente transparentes como para acceder a la realidad a través de ellos. En última instancia, la vida no era suficientemente densa, significativa y los esfuerzos de Bussières, actuando como un escudo ante las presiones sociales, los castigos, los desconsoles; no hacían más que aminorar la densidad del mundo alrededor de François.

Finalmente, la amistad se rompe cuando François olvida entregar unas cartas a Escuela Normal Superior y cierra hasta aquí esta línea de contraste, entre los actos de entrega de Bussières y la omisión de actividad de François. Aún más, cuando Lucien describe la relación que tenían François y Bussières inmediatamente nos damos cuenta del grado de sometimiento del segundo y por tanto, luego de las discusiones de la primera escena, comprendemos que tampoco aseguraba para François un reconocimiento como lo necesitaba. Consideramos probable que la descripción de esta relación sea uno de los elementos clave que sirven ulteriormente a la evolución de la postura de Ginette, frente a la demanda de François. Otros elementos podrían encontrarse en la escena faltante. Cuando Lucien recupera el sentido de los mensajes de

Bussières, se limita a reforzarlos diciendo: debes levantarte, sacudir tu cuerpo, entrar al ruedo<sup>39</sup>. Para ellos, por lo tanto, la vida con toda su invitación a ver el mundo florecer (p. 70), es recurrentemente una invitación con énfasis en el movimiento, pero no un movimiento que pudiéramos llamar autónomo, sino más bien, el movimiento de quien

---

39 La expresión en el francés original “Il faut te lever, secouer ton corps, entrer dans le bain”, (Khalifa y Young, 2015, p. 71) puntualmente el último tramo “entrer dans le bain”, puede servir como un prisma de sentido para comprender la manera en que François experimenta el mundo que lo reclama. En la traducción al inglés, Steven Corcoran ha optado por “You must get up, shake your body, be a party to things” (Khalifa y Young, 2018, p. 88) En esta traducción, François, siguiendo esta recomendación debería tomar parte en o ser parte de. Según el Diccionario Collins (definición de: be a party to sth/be party to sth), el sentido originario de esta expresión, implica algún nivel de acuerdo o involucramiento y responsabilidad. A comienzos del siglo XIX este término era usado en Francia, sobre todo desde lo legal. Bain designaba una acusación y su proceso judicial. Sin embargo, la expresión francesa en sí tiene otra interpretación posible, anudada al sentido originario de la palabra bain (tomar un baño, sumergirse), pues indica una suerte de destino común de todos los involucrados en una acción, como todas las verduras sumergidas en la misma sopa (Synapse, 2007). Esta doble posibilidad de interpretación, nos permite por una parte captar este movimiento: el carácter activo que se espera de François, que a su vez le reportará siempre un grado de externalidad y exigencia (tomar-ser parte). También, nos muestra que la consecuencia de esto es perderse en las formas de lo impersonal y la disolución (sumergirse en un destino compartido). En algún punto, François y Lucien dicen lo mismo. Podrían entenderse, pero para hacerlo deberían poder escucharse: ambos hermanos están absolutamente de acuerdo en que el mundo es una faena a la que se arroja al sujeto y este se da a la tarea de sobrevivir, pues el sol azota, somos paridos al mundo día a día y solo podemos esperar algo de endurecimiento y dolor. La clave de la alienación (de Lucien), es ser funcional a esa forma impropia de vivir.

es sacudido (p. 71), es puesto y dispuesto—para; es un movimiento que paradójicamente, subsume la agencia del sujeto (De Oto, 2003, p. 198) y da paso únicamente a la resignación y repetición absurdas<sup>40</sup>. Desde el prisma colonial, a esta condición como tal se suman las formas maquínicas, las imposturas del cuerpo habitado en el ámbito colonizado, cuando los movimientos siempre son tenidos como impropios<sup>41</sup>.

Sobre el final de la segunda escena, Lucien llevaba al extremo los cuestionamientos hacia François, increpando la necesidad que tiene o no de comer, de dormir, las memorias que tiene del propio Bussières. Para él, su hermano menor evita la vida y con ello persigue la muerte. Por su parte Ginette ha tratado hasta este punto de interceder marcando el sufrimiento que estos planteos suponen para François. Hasta ahora, ninguno de los dos personajes ha alterado su enfoque.

Alrededor de este punto en la obra, François se ha ido,

---

40 La impronta particular de Fanon (De Oto, 2003, p. 40), marcada por lecturas y formación en autores existencialistas (p. 218) con un especial énfasis en Hegel (Zahar, 1970, p. 89) y, con presencia ambivalente de Césaire (Khalifa y Young, 2015, p. 19).

41 A lo largo de toda su obra, Fanon recolecta minuciosamente una importante constelación de (im)posturas del cuerpo colonizado frente al cuerpo del colono y su mundo. Veamos algunos ejemplos apenas: La lengua se vuelve un órgano perezoso (Fanon, 1952, p. 16); la sonrisa se desfigura en una mueca servil, *Ya bon banania* (p. 27); la piel es un manto de juicios tejidos sobre el cuerpo, la raza y los ancestros (p. 90); el cuerpo bajo el haik disputado para ser desvelado/poseído, como el territorio, es europeizado/explotado (Fanon, 1972, p. 29); el mismo cuerpo es anclado a un cuadro preexistente, a un estereotipo (Fanon, 2001 p. 18); sueña y se crispan sus músculos (Fanon, 2002, p. 53), entre muchísimos otros.

y así lo experimentamos: cuando se lo menciona, vuelve a nuestra mente pero ya no es más que una ausencia. Se ha retirado de la escena (Khalifa y Young, 2015, p.73)<sup>42</sup>, y Lucien, hacia la tercera escena dominará la obra, como las luces, que han tomado control del escenario (estas son las instrucciones de dirección) y el manto de la noche, incendiado, da paso al fuego del día.

### Tercera y quinta escenas

Reuniremos ambas escenas en este apartado pues la última es considerablemente breve en el comentario que aquí nos ocupa.

La tercera escena se retoma la imagen de gladiador<sup>43</sup> asociada a Lucien. En la escena anterior se proclama él mismo como tal, sin embargo, luego de que lo ignorara por completo su hermano, sus líneas manifiestan cierto agotamiento, quizás debido a la imposibilidad de acceder a él. Esto anuncia sutilmente el desenlace de esta escena, la impermeabilidad de François se constituye como un muro de estoicidad y desconexión, del cual Lucien no puede extraer contraparte<sup>44</sup>. Fundamentalmente, esta escena nos

---

42 Dice: en este tiempo François se ha ido. De alguna manera con esto se refuerza su inmaterialidad, su no-corporeidad y se destaca otra oposición, con la robustez de Lucien.

43 Es interesante que se lo denomine de esta manera porque si bien la figura del gladiador es asociada a la fortaleza y la presteza violenta, en esto de las paradojas del movimiento como acción involuntaria; el gladiador no deja de ser un esclavo que por su vida se ve obligado a combatir.

44 Putain y Robins (2000) discuten en el segundo capítulo de su libro las posibles raíces antro-

permite acceder al pasado de ambos hermanos por una parte y al desarrollo del encuentro entre Ginette y Lucien que se enmarca en la dialéctica de opuestos, proyectada desde el comienzo de la obra e intensificada hacia el final de esta escena.

---

pológicas de la actitud referida como cool. Contextualizando históricamente, señalan: Cool fue una vez, una actitud adoptada por rebeldes y desamparados –esclavos, prisioneros, disidentes políticos– para quienes la rebelión manifiesta implicaba castigo, por lo que se escondían las actitudes desafiantes tras una fachada de ironía desapegada, distanciándose de la fuente de autoridad, en vez de confrontarla directamente. En los ‘50s esta actitud fue ampliamente adoptada por artistas e intelectuales que impulsaron su infiltración en la cultura popular (p. 23). Algo de esta actitud se evidencia en la interacción entre François y Lucien, cuando el primero lo evade posturalmente (Khalifa y Young, 2015, p. 71) o mira al vacío sin confrontarlo (p. 72). Podemos rastrear esta actitud en sus propias vivencias, cuando acosado en Lyon, se comportaba de esta manera hasta explotar violentamente, al ser llamado blanquito por algunos de sus compañeros de medicina (Fanon, 2004, p. 89). Además, podemos vincular esta actitud de François a la influencia que tuvieron escritores como Richard Wright, admirado por Fanon durante este período (Khalifa y Young, 2015, p. 628) y reconocido por Putain y Robins entre quienes marcaron esta actitud en la literatura, en sus personajes sobre los años cincuenta: Escritores afroamericanos, como Langston Hughes y Richard Wright tenían conciencia cierta del rol único de la actitud cool, tan pronto como los años ‘50s y lo describieron elocuentemente (Putain y Robins, 2000, p. 40). Casi una década más tarde, en 1959, Fanon disientirá profundamente con Wright, escribiendo en el Moudjahid: es este postulado el que subyace al atractivo de Wright y motiva su enfoque: una confianza irracional e injustificada en la clarividencia, la generosidad de Occidente. Entonces, ¿la historia no le ha enseñado nada a Richard Wright? (Khalifa y Young, 2015, p. 526). Por otra parte, una suerte de ironía editorial hace que en 1966, Nova Terra de España, publique *Piel negra, máscaras blancas* bajo el título ¡Escucha, blanco!, aludiendo claramente a la obra de Wright que Fanon se encargó de criticar en el Moudjahid.

En cuanto a lo primero, François es recordado distante y solitario incluso en su infancia. Lucien manifiesta con melancolía que en ocasiones solían conversar, que François hablaba como teniendo las palabras en frente (Khalifa y Young, 2015, p. 74), que pocas veces puede poner en palabras lo que quiere decir, aunque ocasionalmente logra expresarse, transmitir sentido más allá de las palabras (p.75)<sup>45</sup>.

Este recuento, que es el tercero<sup>46</sup>, nos lleva a un momento significativo, la aparición de una estrella en particular. Este es un momento de la obra que no es desarrollado por los trabajos que hemos consultado y apenas comentado por Young. Este último menciona brevemente: Lucien relata así, un misterioso incidente, en el curso del cual vio una estrella “de verde fuego” descender a la tierra y a François, entrar en comunión con ella (p. 28) Luego menciona que debido a razones fisiológicas el ojo humano no puede discernir estrellas verdes (p. 29). Por lo tanto descrita como una estrella verde,

---

45 Es significativa la descripción que Cherki (2011) hace de Fanon en los momentos en que dictaba sus trabajos a ella como asistente. Recomendamos además revisar la relevancia que le otorga Fanon al lenguaje (Khalifa y Young, 2015, p. 17), tanto en la redacción de la obra (p. 19) como la tematización del hablar rutinario y vacío, del que François huye y del expresarse, que a veces logra. No desarrollaremos demasiado esto pues ha sido cubierto considerablemente en los textos introductorios de la compilación.

46 Es interesante notar que las rememoraciones de la vida de François y la manera que se presentan al espectador de la obra, se disponen de manera cronológica, hacia el pasado. Al modo, quizás, de una tarea de indagación psicoanalítica: Tenemos las discusiones con Ginette en su adultez, respecto del momento en que se conocen (pasado reciente); luego su vida adolescente con Bussières y finalmente, su infancia con Lucien.

sugiere su naturaleza ciertamente imaginaria (Ibid.). Ahora bien, veamos lo que dice Lucien en la obra. Citaremos en extensión:

Había llovido todo el día. No podía reunirme con mis compañeros de clase en el parque. Habíamos encendido la lámpara porque estaba cayendo la noche. (Indicando la esquina oscura). François acariciaba a su perro allí. De repente resonó un gran estruendo en el aire. La casa con sollozos fue sacudida y la luz se apagó. Dejé escapar un grito, porque allí arriba, justo encima de la pintura, había visto una estrella. (Muy agitado, se levanta y toma a Ginette por los hombros). Juro que la vi, Ginette. Estaba verde y con fuego. François, le dije, mira la estrella. Miró durante mucho tiempo el punto que le estaba mostrando, pero la estrella había desaparecido. Luego me miró con los ojos húmedos. Lloró durante mucho tiempo. Durante tres días permaneció en su habitación. Desde entonces ya no me habla (Khalfa y Young, 2015, pp. 74–75 [mi trad.]).

Si bien es interesante el dato: no podemos ver estrellas en tonos verdes<sup>47</sup>. no consideremos que esto vuelva necesario afirmar que la misma proviene de la imaginación de Lucien<sup>48</sup>. Para empezar, la obra en general se encuentra

---

47 Explica Phil Plait (2008) que debido a los receptores en nuestros ojos, cualquier estrella que emitiera principalmente verde también emitiría mucho rojo y azul, haciendo que se vea blanca. Cambiar la temperatura de la estrella hará que se vea naranja, o amarilla, o roja, o azul, pero no verde.

48 Dentro de la lógica de la obra, más que un hecho imaginado, podría ocurrir que se trate de

elaborada en tonos que combinan muy bien con la imaginería surrealista. Asignar la estrella a su imaginación anula el efecto que pudiera tener ésta en cualquier otro personaje, sobre todo, François. ¿Los colores de piel? ¿Las flores en vestidos cortos? ¿Quién imagina todo esto? La estrella tiene que tener una presencia en la obra y algún o algunos sentidos para nosotros como lectores. Con esto abrimos simplemente el juego de las interpretaciones: consideramos que la estrella no desciende a la tierra, no parece probable que François entrara en comunión con ella. Según Lucien ve la estrella sobre el cuadro de Lam<sup>49</sup>, avisa a su hermano menor, quien estaba con su perro y pese a que se queda mirando hacia el lugar, ésta ya había desaparecido. Para

---

una centella, por ejemplo. Un fenómeno que en varios puntos coincide con la descripción que ofrece Lucien y que podría presentar un color verde. Había llovido, duró unos segundos, irrumpió con un estruendo y se apagaron las luces.

49 Que la estrella apareciera aquí puede ser significativo si continuamos con nuestra lectura colonial del fenómeno. Por ejemplo, puede señalar la obra de Lam como una puerta de acceso a la conflictividad de los elementos que ésta pone en juego (como en Césaire), superposiciones de tiempos, espacios, cuerpos y deseos coloniales (Catelli, 2021, p. 12); que contrasta fuertemente con la apariencia metálica y conceptual de las representaciones cromáticas que Fanon asigna a sus personajes. Sobre todo atendiendo a la producción de Lam luego de su regreso a Cuba, en 1942, donde su creciente politización lo impulsa a comunicar, más que a representar. Por esto, para adentrarnos en los sentidos de obras como *La jungla*, necesitamos comprenderla como un pliegue, es decir un espacio de supervivencia frente al mundo blanco (p. 3). En este sentido, puede ocurrir que, para los personajes, la pintura de Lam actuara como el espacio ¿y tiempo?, para un *insight* (psicoanalítico) del problema colonial, lo cual desmorona a François y corrompe a Lucien.

interpretarlo sugerimos hilar el llanto, su deseo de ceguera<sup>50</sup> y sumar estas palabras de François: “el ojo [...] debe ser digno del espectáculo, sin embargo, el espectador mismo debe tener una cierta dignidad” (p. 75) y con estos elementos ponernos en el lugar de François, quien quizás en un momento de distracción dedicado a este mundo, algo fundamental se le ha escapado. En este sentido, François no es un iluminado, no tiene estrella, es más bien alguien que persigue de manera agónica un sentido que siempre está un poco más allá. Y si ha visto esta estrella, esta visión ya se ha esfumado, tiene el carácter del llamado, no de la iluminación alcanzada. Consideramos que su actitud es un intento con tonos obsesivos de acceso a este mundo y conquistar su dignidad.

El evento de la estrella nos permite acceder al sentido de la ceguera que opera en la obra si lo comprendemos como fallido. Considerando que una estrella que no puede ser vista por el ojo humano, es vista. La estrella es vista por la persona que no la busca. La estrella escapa a la persona que la busca. En este juego de perseguir lo que se escapa, adelantar un movimiento puede implicar dejar de ver para ver. En otras palabras, la búsqueda con los ojos que constatan apenas el más acá, para habilitar la mirada. Young en ambas ediciones (inglesa y francesa), se centra en Nietzsche para vincular el título de la obra al ojo clarividente propuesto por el filósofo, para exceder el mundo de las cosas y acceder al espectáculo primordial, la vista al abismo (p. 43), a condición de la desintegración del yo, es

---

50 Le había manifestado a Lucien el deseo de ser ciego (Khalifa y Young, 2015, p.75).

decir, la muerte misma (p. 42). Únicamente en la edición en inglés, Young cita un diálogo de Ginette que resulta interesante para nosotros: “Se terminó Lucien, los hombres han perdido. El sol socarrón se ahogó, luego del grito de sangre” (p.84). Junto a otros elementos, estas líneas ayudan a Young a volver evidente la tríada sol (soleil), ojo (œil), yo (je) (Khalifa y Young, 2018, p. 44) y retomar el deseo de ceguera como el deseo de ahogarse en el abismo sacrificial (señalando con esto al título de la obra fanoniana y el final de *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire). Esto último en ambas ediciones. Sin embargo, es solamente en la edición en inglés que esta referencia continúa explorándose para destacar el costado superador que toma Fanon de Nietzsche, a través de la lectura<sup>51</sup> que hace Césaire:

Mientras que Fanon estaba familiarizado, en general, con la lectura de Nietzsche, por parte de la izquierda francesa de la posguerra, tomó de Césaire un reconocimiento de las posibilidades transformadoras que la filosofía de Nietzsche ofrecía para la persona colonizada (p. 47).

Es decir, como la paloma se sumerge en la oscuridad en el texto de Césaire: el poeta había querido ser como la paloma y ahogarse en el gran agujero negro del cielo, pero de eso ya ha pasado una luna. Ahora pescará la lengua malévola/lenguaje de la noche: la autoextinción ha sido

---

<sup>51</sup> Young enfatiza la influencia de *El nacimiento de la tragedia de Nietzsche* y de Césaire, con *Cahier d'un retour au pays natal*. Sin embargo, consideramos que sobre este punto hay una lectura más cercana de *Les chiens se tassaient*.

reemplazada por la producción poética triunfante (p. 47). Consideramos que François se encuentra en esta búsqueda, pues el acceso que tiene a esta forma particular de expresarse es limitado. Incluso Lucien nota que no puede decir lo que piensa (Khalfa y Young, 2015, p. 75). Esto hace que François prefiera no intercambiar con Lucien y éste último considere que su hermano menor no puede ver las cosas como son (p. 76).

El carácter productivo (poético) de la recepción fanoniana de Nietzsche tiene una fuerte marca de la lectura que a su vez hace Jaspers. Según Young, es lo que determina un Nietzsche que mantiene la posibilidad de que el resentimiento de la desposesión pueda ser reconstruido por el desposeído en una forma de empoderamiento creativo (Khalfa y Young, 2018, p. 44). Un proceso que puede ser comprendido dialécticamente también.

Ya que mencionamos una vinculación posible para interpretar el título a colación de las líneas de Ginette, detendremos brevemente nuestro recorrido por las escenas de la obra y sumaremos algunos elementos para sumar sentido, al título y las interpretaciones propuestas por Young. En Marianne Bailey (1992) encontramos un comentario interesante a otro texto de Césaire, *Et les chiens se taisaient*: el rebelde se distingue de otros hombres por una elección siniestra; sus ojos ciegos ven profundamente en el caos primordial de la tierra y el mar, parece como si la cortina oscura, corrida sobre el órgano de la vista y las impresiones sensoriales, actuara como una ventana hacia el lado opaco del yo y del mundo (p. 82).

Considerando que el título como tal, no existe en

el escrito que se conserva<sup>52</sup> de la obra de Fanon (Khalifa y Young, 2015, p. 40) y además, tanto el origen como el sentido del mismo son elusivos<sup>53</sup>, nos permitimos sumar al sentido de ahogarse, la imagen de la cortina o velo, que cubre los ojos. Es decir, proponemos considerar también que cubrir, es una acepción posible del verbo noyer, en su sentido literario, al inglés o al español<sup>54</sup>.

Si bien no es su acepción primaria, ni habitual; recuperar este sentido posible, por un lado inscribe directamente esta obra en un importante linaje de protagonistas que se privan voluntariamente de la vista (Bailey, 1992, p. 82), por otro lado nos acerca a la representación de mundo tradicional, de Césaire, en su teatro mítico (p. 53). Desde este punto en adelante, poco esfuerzo tenemos que hacer para encontrar algunos paralelos entre la obra de Fanon,

---

52 El mismo es adjudicado en entrevistas independientes por Josie y Joby Fanon (Khalifa y Young, 2015, p. 40).

53 Young ofrece en su introducción numerosas referencias posibles, dentro y fuera de la obra, para elucidarlo.

54 Además de significar “ahogar”, una traducción suplementaria de la palabra y de uso literario es “cubrir” (Wordreference, 2002, noie), en el sentido de *couvrir* (Merriam-Webster’s French-English dictionary, S/d, couvrir). Si bien sigue teniendo vinculación con el agua, aporta otra cadena de significantes y nos permite conectar el sentido trágico y mítico que tienen las primeras formas de teatro de Césaire, donde la ceguera es una cortina que cubre la mirada. En español, la acepción de “cubrir”, es cercana a palabras como “anegar”, por ejemplo, si el agua lo ha cubierto (Wordreference, 2002, noyer). Nos interesa sobre esto acercarnos a la cortina que al velar (cubrir) los ojos, desvela la mirada. En la obra de teatro de Fanon, es la luz o la oscuridad que cubre los cuerpos, rostros y vista de los protagonistas en momentos clave, según las direcciones de escena e iluminación.

Les chiens se taisaient y el perfil del héroe de Césaire. En Césaire, el rebelde es convocado y se retrae de contacto con los demás (p. 82), acepta el temible don (p. 84) y con ello también comienza un retraimiento enfermizo del cuerpo (p. 86) y la locura (p. 87), a medida que se sumerge en el reino de la negatividad y la noche (p. 88).

En Fanon, vemos a lo largo de la obra que François se ha aislado, ha olvidado su cuerpo, puede comportarse de manera errática y privilegia las horas nocturnas<sup>55</sup>. aquellos que lo acompañaban se alejaron gradualmente de él porque la locura<sup>56</sup> y la enfermedad son de temer. Continúan las coincidencias. En ambos, la figura del hermano-enemigo<sup>57</sup> (p. 211) toma posición en la lucha de egos y el héroe debe eliminarlo para eliminar ese espejo que lo distorsiona (p. 212) y proceder a hacer lo mismo con el mundo. Su tarea productiva, inmanente, consiste en negar todo lo que el régimen anterior (colonial), había afirmado. Eventualmente esto lo lleva a darse cuenta de que él mismo debe negarse para encontrarse. Puntualmente, en Césaire: la mujer en este punto se presenta como una unión con la materialidad, el deseo y la tierra, que intenta atar al héroe mientras este intenta a ganar momentum (pp. 216–217) hasta que en su ascenso, el héroe finalmente la deja atrás (p. 217).

Esta referencia nos devuelve a nuestra obra y a Ginette

---

55 Si prestamos atención, algunos de estos rasgos pueden, gradualmente, ser adjudicados a

Ginette conforme avanza la obra (al menos en las páginas de las cuales disponemos).

56 Entendemos que locura en estas instancias es una expresión de dislocación del mundo y la cultura del colono (Bailey, 1992, p. 88), algo con lo que Fanon coincide ampliamente.

57 Fanon deposita sobre Lucien, por supuesto, este papel.

en particular. Ella es a quien François esperaba, desde el comienzo, pero éste necesita que ella lo sepa también. En lo que siguen, sus diálogos con Lucien nos muestran que Ginette también atraviesa una transformación. En el conocer a François, a través de los relatos de su hermano, ella misma tiene la oportunidad de enfrentarse a esta manera de ver el mundo, de vivir al modo de lo fantástico (Khalifa y Young, 2015, p. 75) en un mundo que existe por sí mismo y es bello en sí (p. 76). Mientras las estrellas colisionan en algún lugar del universo (p. 77), los seres humanos horadan las sobras del sentido. Este sentido del sinsentido es el que capta Ginette, cuando ella puede verse en Lucien. Mientras Lucien refuerza las imágenes con las que ya se había presentado, Ginette asume la muerte, la noche y la locura (p. 85). Su mérito es ver que él no puede ver.

Aquí hay un aporte interesante de Fanon. Mientras que en Césaire, los personajes femeninos son relegados a funciones secundarias como ánima, guía o lastre mundano (Bailey, 1992, p. 216); en Fanon, algo mejora. Luego de preguntar por François, Ginette también atraviesa este proceso de negar lo que han hecho de ella, vaciarse y transformarse al descubrirse<sup>58</sup> y asume el reinado de la noche (Khalifa y Young,

---

58 Solamente en el plano de la especulación, retirados un poco de la formalidad de este espacio, nos permitimos ensayar algunas relaciones entre ciertos elementos de la obra y sucesos de la vida de Fanon, al momento de escribirla. La ambivalencia del rol de Lucien, como personaje en tanto hermano-enemigo, puede que en un punto refiera a Joby, como él mismo lo menciona (Khalifa y Young, 2015, p. 30), pero ciertamente refiere también al mundo colonial (masculino) que se le impone, incluidos los estudiantes de medicina que lo hostigaban y

2015, p. 81), mientras el gato ciego juega a sus pies (p. 80).

Todavía en la escena tres y hacia su cierre, hemos pasado a otro momento. Ginette y Lucien toman posiciones. Las direcciones de iluminación ubican a cada uno en una suerte de telones de sombras y luces respectivamente. La conversación se ha desplazado desde François hacia Lucien gradualmente y éste se encuentra intentando convencer a Ginette de que lo elija a él. Hasta el final de esta escena sus intercambios pueden leerse en términos de intensidades. Gradualmente, la disputa por la luna o el sol, las estrellas o las flores, pasa del mundo a sus cuerpos y el manejo del ritmo en los diálogos, acompaña el grado de intensidad con el que los lectores vivimos las turbulencias de un encuentro íntimo entre los personajes. Ginette y Lucien se retiran juntos, todo queda en oscuridad. Para nosotros ocurre lo mismo con la cuarta escena.

---

que Fanon amenazaba con bistrúes. En las páginas que conservamos François no pone fin a la vida Lucien pero sí lo trata como si no existiera. Para él está muerto. Respecto de Ginette, también hay una doble representación que podemos elaborar biográficamente. Cuando leemos la ya citada obra de Joby Fanon, vemos que Frantz se encontraba atormentado por un embarazo no deseado, fruto de una relación que mantuvo con Michèle Weyer. Luego del nacimiento de Mireille, Frantz cumplió como pudo, con su mantenimiento económico pero rehusó contacto con la niña (<https://www.frantzfanon.org>). Ambas cosas fueron un peso para él, incluso hasta su muerte (Fanon, 2004, p. 110). Siempre durante esa época negó la idea de formar una familia (p. 111). Al año siguiente durante la escritura de esta obra conoce a Marie-Joséphe Duple (Josie), con quien se casa en 1953, madre de su segundo hijo. Suponemos que compartían un perfil más cercano. Con la primera rompe relaciones y rehúsa las convenciones de la vida que se espera tengan (como Ginette en la primer escena), con la segunda, amplió su proyecto vital (Ginette en la escena final).

Sobre el final, en la quinta escena, Ginette vuelve con François. Toma ella casi por completo los diálogos, pidiéndole desde el comienzo que no diga nada. Ella le suplica: “Modélame terriblemente”. François acepta finalmente esta negatividad (la herida que Ginette lleva) como prueba de la autenticidad de su amor. Su amor es el reconocimiento a François, no ya desde una posición de exterioridad (p. 28).

Luego de escucharla en silencio, François, nos devuelve a la escena inicial. Como cuando partimos; se prepara nuevamente para emprender lo que queda de su camino y la toma de la mano. Dispuestos a las puertas de lo absoluto donde la vida es vivida (tomada, *saicit*). Como un último juego de palabras, François toma la mano de Ginette y tomar es, justamente en el texto, el verbo *saicit*. Ambos están listos para marcharse.

## Conclusiones

Podemos imaginar a Fanon en Túnez (República Tunecina) hacia finales de 1961, relejendo algunas hojas mecanografiadas. Pasa las hojas impacientemente en el intento de encontrarse en ellas, sin lograrlo. Se reconoce en el estilo y en ciertos hechos, pero estas páginas ya no resuenan para él. Estas palabras han perdido densidad.

Con razón, resultaría difícil que un lector no experimentara, al menos extrañamiento, al leer *L'Œil se noie* por primera vez, luego de *Les damnés de la terre*. Sin embargo, ha sido nuestra tarea hasta aquí, tender puentes a un espacio y momento de su pensar. Consideraremos esta tarea

completa si hemos podido volver evidentes algunas de las complejas relaciones que anudan vida, pensar y visión estética, en nuestro autor.

Cuando Frantz le pide a su hermano Joby que destruya los ejemplares mecanografiados, lo hace porque en más de una década, el registro de preocupaciones había cambiado y las urgencias de esta obra, ya no eran tales. Décadas después, vemos cómo este puñado de páginas, cercenadas y marchitas; permanece con obstinación en el corpus fanoniano. Incluso en su condición de rechazadas, señalan un movimiento del pensar y con ello aseguran un valor.

No podemos decir que sea un texto que recorre las preocupaciones fanonianas más representativas, sin embargo, para quienes dialogamos con el autor de *Martinica a destiempo*, es una excelente oportunidad. Con él accedemos a una faceta de Fanon que aparecía siempre como un dato biográfico incompleto. En este escenario del pensar, vemos un exterior construido a medida de un género y un estilo específicos y, en el espacio tras bambalinas, un elenco que promete: Nietzsche, Césaire, Sartre, Hegel, el cuerpo y el reconocimiento. Ya no nos sentimos tan descolocados.

Con todo esto, debemos reconocer que el manejo atento de las palabras, ese cuidado de escultor en los últimos detalles, es conservado por Fanon en toda su obra sin importar el género textual que desarrolle. En el apartado teórico, el ímpetu contribuye a la suma de argumentos y desplaza el desarrollo y las explicaciones, lo cual favorece la dinámica del texto. Ambas cualidades son de nuestro autor

por excelencia y por lo que vemos han estado presente en esta época, también.

Mientras tecleamos las palabras finales, nos queda la sensación de dejar cosas pendientes. Alguna referencia que ha pasado desapercibida, un desarrollo que podría haber sido más amplio o un ejemplo más a aportar. Si bien es un texto breve, *L'Œil se noie* desborda de sentido y continuaremos visitándolo y repitiéndolo mientras hagamos lo propio con la textualidad fanoniana en general. Cuando recorremos sus textos, de principio a fin, gracias a esta nueva compilación: vemos el gesto Nietzscheano, el final estaba donde partimos.

## Bibliografía

- Bailey, Marianne (1992). *The Ritual Theater of Aime Césaire Mythic Structures of the Dramatic Imagination*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Bouvier, Pierre (1973). *Frantz Fanon, testigo*. Madrid: Sígueme.
- Brennan, Timothy (2018). "Fanon for the Present". *College Literature* 45(1), 10–17. <http://doi:10.1353/lit.2018.0001>.
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Capofedy, Peter (2021). "The Temptation to Seclusion. Fanon's Dialectical Encounter with Tonsure in The Drowning Eye". *Philosophy* 564: *Fanon Seminar*, s/d.
- Catelli, Laura (2021). "Mi pintura es un acto de descolonización: la encrucijada cultural y política de Wifredo Lam". *Heterotopías*, 4(7), 1–23. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33714>.
- Cherki, Alice (2011). *Frantz Fanon. Portrait*. París: Seuil.

- De Oto, Alejandro (2003). *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*. México: El Colegio de México.
- Collins Diccionario inglés (s/d) *Definición de be a party to sth/be party to sth*. <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/be-a-party-to-something-be-party-to-something>.
- Fanon, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*. París: Seuil.
- Fanon, Frantz (1972). *Sociologie d'une révolution (L'an V de la révolution algérienne)*. París: François Maspero.
- Fanon, Frantz (2002). *Les damnés de la terre*. París: La Découverte.
- Fanon, Frantz (2001). *Pour la révolution africaine: Ecrits politiques*. París: La Découverte.
- Fanon, Joby (2004). *Frantz Fanon. De la Martinique à l'Algérie et à l'Afrique*. Condé-sur-Noireau: L'Harmattan.
- Frantzfanon.org, (s/f) *Mireille Fanon Mendes-France*. <https://www.frantzfanon.org/Fanon-Global-Mireille-Fanon-Mendes-France.html>
- Fritzman, J. M. y Gauthier, Jeffrey (2009) "Feminism and Hegel's Phenomenology of Spirit". *Hegel Bulletin*, 30 (59/60), 42–53. <https://doi.org/10.1017/S0263523200000902>.
- Freud, Sigmund (1991) *Tomo 5: La interpretación de los sueños (parte II) y Sobre el sueño (1900–1901)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Geismar, Peter (1971). *Fanon. A biography*. New York: The Dial press.
- Khalfa, Jean y Young, Robert J. C. (2015). *Écrits sur l'aliénation et la liberté*. París: La Découverte.
- Khalfa, Jean y Young, Robert J. C. (2018). *Alienation and freedom*. Londres: Bloomsbury.
- Khalfa, Jean (2017). *Poetic of the antilles, Poetry, History and Philosophy in the Writings of Perse, Césaire, Fanon and Glissant*. Oxford: Peter Lang.
- Khalfa, Jean (2018). "Éthique et violence chez Frantz Fanon". *Les Temps Modernes*, (698), 51–69. <https://doi.org/10.3917/lm.698.0051>.
- Lee, Hyun Joo (2021). "Reading Frantz Fanon: Two Plays on Melancholy

- and Freedom". *Cross-Cultural Studies*, 63(6), 111–138. [https://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti\\_id=ART002728171](https://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti_id=ART002728171).
- Macey, David (2012). *Frantz Fanon. A Biography*. Nueva York: Verso.
- Nosowitz, Dan (19 de mayo de 2016). *Do Not Eat, Touch, Or Even Inhale the Air Around the Manchineel. Tree Atlas Obscura*. <https://www.atlasobscura.com/articles/whatever-you-do-do-not-eat-touch-or-even-inhale-the-air-around-the-machineel-tree>.
- Phil Plait (29 de julio de 2008) <https://www.discovermagazine.com/the-sciences/why-are-there-no-green-stars>.
- Pountain, Dick y Robins, David (2000). *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*. Nueva York: Books End.
- Synapse. (s.f.). dans le bain. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/dans+le+bain>.
- Tejeda, Vilcaray (2020). "Fanon y literatura: L'oeil se noie. un prólogo a Peau noire, masques blancs". *Entreletras (Araguaína)*, 11(2), 41–52. <https://doi.org/10.20873/ufv.2179-3948.2020v11n2p41>.
- WordReference, "noie", <https://www.wordreference.com/fren/noie>.
- Zahar, Renate (1970). *Colonialismo y enajenación. Contribución a la teoría política de Frantz Fanon*. México D.F.: Siglo XXI.