

Identidad oculta en *Fences* de August Wilson (1957)

Profesora Magister Martha De Cunto

Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica. Proyectos de Investigación Bienales Renovables Programación Científica 2012

martocker@yahoo.com.ar

Resumen

Esta ponencia propone una lectura de la obra de teatro de August Wilson *Fences* escrita en 1957 basada en la figura de los tricksters de Henry Louis Gates Jr. (1989) en el libro *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. El trabajo intenta revelar aspectos de la cultura afroestadounidense y de lo que el mismo autor llamó las complejidades de la identidad histórica moderna de los afroestadounidenses que se encuentra entre dos discursos, el dominante de la época marcado por la cosmovisión de los blancos y la negación consciente de ese discurso que se hace desde la rebeldía. El trabajo muestra las dificultades a las que se enfrenta el protagonista, Troy, para moldear una nueva identidad que no esté contaminada por la visión de los blancos. La ponencia muestra la construcción de un discurso contra hegemónico a través de la figura de los tricksters y el derrumbe de los estereotipos que los blancos usaron y usan para despreciar y discriminar a la raza negra en los EEUU.

Abstract

This presentation is a reading of August Wilson's play *Fences* (1957) based on the figure of the tricksters presented in Henry Louis Gates Jr. (1989) in his book *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. The article's intent is to reveal some aspects of the African American culture and of what Wilson called the complexity of the modern historical identity of African Americans which is caught between two discourses, the dominant discourse of the whites and the conscious rebellious discourse that opposes the dominant one. The work presents the difficulties faced by the protagonist in building an identity that is not contaminated by the vision of whites. The article shows the construction of a counter-hegemonic discourse through the tricksters and the dismantling of stereotypes that the whites used to scorn and discriminate against black people in the US.

Definitivamente, August Wilson fue uno de los mejores dramaturgos de los Estados Unidos del siglo XX. Nacido en Pittsburgh, de madre negra y padre blanco, eligió escribir obras de teatro porque los antepasados de los africanos que llegaron a América durante la esclavitud usaron la actuación como una de las tantas estrategias de supervivencia frente a los amos y más tarde, frente al racismo de la sociedad estadounidense.

Enemigo acérrimo de la asimilación, Wilson entiende a los afroestadounidenses como suspendidos entre dos tradiciones: la de América, esa cultura a la que pudieron adaptarse para sobrevivir, y la de África, a la que él considera secreta e inexplorada. El

piensa que se deben explorar esas partes africanas para poder participar en la sociedad como africanos y así hacerse más fuertes (Lyons and Wilson 1999: 1-21).

Sus obras son realistas porque él está interesado en hacer una crónica fiel de la experiencia negra de los ciudadanos comunes en las diferentes décadas del siglo XX. No solamente para contar la historia desde otra perspectiva, para contar la historia no contada en los textos educativos estadounidenses, sino también para romper con el estigma del negro ‘inferior, débil, perezoso e irresponsable’ que sirvió al discurso blanco para construir al ‘otro’ de la raza negra. Dentro de ese realismo crudo, Wilson incluye elementos tomados de la cultura africana que actúan aquí de forma oculta y simbólica. En su proyecto, el autor brega por un arte negro basado en las tradiciones y formas africanas y formas híbridas afroestadounidenses y eso se puede rastrear en su obra.

Fences (Cercos), que se llevó a escena por primera vez en 1983 y ganó el premio Pulitzer, fue uno de los primeros trabajos del autor como parte de un proyecto estético y político en el que él se había propuesto escribir una obra de teatro por cada década del siglo XX. *Fences* construye un discurso contra hegemónico y una retórica que deconstruye la posición marginal del negro afroestadounidense. Esta retórica gira sobre todo alrededor de Troy, un recolector de basura, protagonista de la obra.

Como la ciudad de Troya, Troy encarna un espacio real y legendario, simboliza lo remoto e inmemorial. Personifica lo que Ralph Ellison llamó ‘la complejidad de la identidad de los negros en la cultura occidental’ (Ellison en Gates Jr. 1989: 128), cultura que es fruto de una gran cantidad de elementos, por ejemplo, la manera en que los negros entienden la cultura de los blancos, la fuerza de los discursos hegemónicos sobre sus vidas, la resistencia frente a los valores de la cultura de los blancos y la importancia de los conceptos de africanidad que conservan como legado. La compleja identidad de Troy se forja en las realidades que tuvo que enfrentar desde su infancia por su negritud: discriminación, pobreza –situación que lo lleva a robar y a cumplir una condena de 15 años en la cárcel–, exclusión, racismo, y la mirada feroz de los blancos. Así, arma un discurso sobre qué es ser negro. Su vida es prácticamente una tragedia. En el presente ficcional, está en medio de una lucha laboral y personal: quiere convertirse en el primer conductor de camiones recolectores afroestadounidense y así enfrentarse a la segregación; lleva adelante una relación extramatrimonial que lo posiciona como un traidor frente a su esposa y familia, además de que las decisiones que toma con respecto a la vida de su hijo lo separan de él para siempre. Detrás de todo eso, hay un deseo de moldear una nueva identidad. El autor presenta a través de Troy la tensión que sienten muchos hombres afroestadounidenses, a medio camino entre dos discursos, el dominante de la época marcado por la cosmovisión de los blancos y la negación conciente que se hace desde la rebeldía.

Discursos hegemónicos y exclusión

Una célebre frase de Frantz Fanon en *The Wretched of the Earth* (1967: 114) describe con fidelidad el sufrimiento de Troy en su relación con el discurso dominante. “El Mundo Blanco, el único que se considera ‘honorable’, me impide participar en él. Se espera que un hombre se comporte como un hombre. De mí se espera que me comporte como un hombre negro”. Troy no puede entrar a las Ligas de béisbol cuando es joven porque la segregación se lo impide, aunque él supera todas las marcas de los beisbolistas profesionales. Quince años más tarde Troy prohíbe a su hijo jugar al fútbol

americano porque no cree que haya habido ningún cambio en la sociedad. Troy queda profundamente frustrado por la exclusión y cree que debe proteger a su hijo de las falsas ilusiones del *Sueño Americano*, en este caso, concretamente en cuanto al deporte. Él sabe bien que los blancos no dejan que los negros se involucren en actividades de juego y placer, el negro pertenece sólo a ámbitos de servilismo.

Lengua y metáfora

En *Fences* se puede observar cómo la lengua de los blancos crea una cosmovisión del mundo que afecta psicológica y emocionalmente a todos. Los pueblos colonizados y forzados a aprender la lengua del colonizador también están obligados a aceptar los valores que la nueva lengua transmite. Por eso, para el novelista keniano Ngugi wa Thiong'o (1986: 16), si se quiere resistir la ideología de los blancos se debe 'descolonizar la mente' a través de la lengua y la cultura que esa lengua expresa.

La relación entre lengua y valores ha sido muy explorada por la lingüística cognoscitiva, que encuentra en las metáforas conceptuales exponentes claros de la manera en que la lengua construye la visión del mundo. Todas las ideologías tienen metáforas favoritas que sustentan maneras de pensar y actuar. Una de las metáforas más usadas por la ideología capitalista es la que presenta a las experiencias humanas como transacciones monetarias que consisten, por un lado en dar y por otro, en recibir como pago (Goatly, Andrew 2007). El tiempo y el esfuerzo dedicados a alguien pasan a entenderse como 'commodities' o productos de consumo que se intercambian y se negocian. En una relación basada en el 'dar y recibir', se tiende a cuantificar lo incuantificable, o sea, se miden los actos en términos de transacciones: una acción dadivosa merece un reconocimiento; si no hay pago, aparece una deuda.

Las consecuencias negativas de la 'colonización de la mente' a través de dicha metáfora están plasmada en Troy, que se vuelve amargado y se frustra cuando empieza a pensar de esa forma. En el texto, Troy utiliza el término 'dar' más de una decena de veces y no entiende por qué hay personas enojadas con él cuando él está 'dando' constantemente. Le dice a su esposa 'te doy mi sudor y sangre', 'te doy todo de mi bolsillo' (69). Cuando su hijo lo acusa de no saber dar nada, Troy le responde que le dio 'los pies y los huesos, el corazón, más de lo que nadie jamás te va a dar' (79). No hay duda de que Troy está sumergido en un discurso binario que viene de afuera; no hay duda de que ese discurso lo controla a él y no al contrario.

Los tricksters

Según el novelista Salman Rushdie (1982), derrocar al colonialismo implica derrumbar los modos dominantes de entender el mundo, supone representar la realidad de tal manera que no replique los valores de los colonizadores. Para eso es necesario introducir nuevas imágenes en la lengua. En Estados Unidos, es la ideología del blanco la que 'colonizó la mente' de los afroestadounidenses pero el proceso de descolonización a través de imágenes es el mismo. Wilson lo hace a partir de la figura del trickster cuya presencia construye un discurso contra hegemónico que establece lo que Goran Therborn (1980: 28) llamó 'alter ideología' o 'dialéctica de la diferencia'.

Los tricksters llegaron a América de la mano de hombres y mujeres cazados y reducidos a la esclavitud. En las narraciones, el héroe trickster suele ser un animal pequeño y débil

en cuanto a destreza o fuerza, pero perspicaz y muy inteligente, un animal capaz de burlarse de animales más fuertes, como el león, un animal que demuestra su superioridad a través de actos de humor y engaño. Ya en América, los tricksters de la tradición oral representaban a los esclavos, que, a través de ellos, se burlaban de sus amos y se vengaban de ellos retóricamente. En *Fences*, Wilson presenta varias características de los tricksters a través de tres personajes: Troy, Gabriel y Rose. Mediante los tricksters, presenta ciertos aspectos culturales que parecían haberse perdido en la diáspora física y cultural del *Middle Passage*, aspectos esenciales para la conservación de la identidad y el sentido de pertenencia de los personajes.

Los tricksters despliegan actitudes y valores conflictivos y en ese sentido, Troy es un trickster complejo. Por un lado, se resigna a la exclusión y por eso prohíbe a Cory jugar al fútbol. Por otro, como trickster guerrero, Troy lucha por una promoción en el trabajo y se convierte en el primer recolector negro de residuos en Pittsburgh, un paso importante contra la segregación. Su lucha anticipa la resistencia de la comunidad negra en la década de 1960 (la lucha por los derechos civiles).

Como trickster, Troy no reprime el deseo. Está junto a Alberta desde que comienza la obra y siente que cuando está con ella hay algo de sí mismo que cambia, que es distinto a lo que le proyecta la sociedad blanca, con sus normas y estándares. La relación con Alberta es un impulso de salvación y de liberación para Troy. Él no quiere abandonar a Rose, su esposa y tampoco es el típico adúltero o mujeriego del estereotipo. Como señalaron varios críticos de la obra de teatro (por ejemplo, Mills 1995), la mayoría de las culturas africanas eran polígamas para los hombres. Por esa razón, el amor fuera del matrimonio no se considera aquí bajo la lupa del mundo monógamo de Occidente. La relación con Alberta ayuda a Troy a rearmar su identidad como africano y a desarmar el discurso de los blancos sobre masculinidad y paternalismo.

Los tricksters tienen otra característica inconfundible: la huella de la tradición oral. Dentro de los cuentos de tricksters, estas figuras utilizan lo que Gates (1989: 21) describe a través de “El mono que significa”: una manera de contar con metáforas, juegos de palabras, indirectas, digresiones, personificaciones, una forma que transmite los mensajes de manera indirecta y que les permite burlarse de los blancos.

Como trickster, Troy es un gran contador de cuentos que, según Rose, cambia según la circunstancia. En los cuentos, él siempre aparece como el héroe que vibra con su poder. Por ejemplo, cuando cuenta a Bono, su ex compañero de prisión y actual compañero de trabajo, cómo se recuperó de una terrible neumonía combatiendo con la Muerte, a la que presenta como un ejército de soldados. También, personifica a la Muerte como una persona con una hoz, refiriéndose indirectamente al pasado de los negros en las plantaciones en el Sur de los Estados Unidos. Pero además, hace referencia al Ku Klux Klan, cuando dice que la muerte lo viene a buscar con capucha y bata blanca. En todos estos casos, se presenta a sí mismo en lucha activa con la Muerte y el Mal, en un espacio en el cual vence siempre, a pesar de la gran fuerza de sus enemigos.

Sus narraciones siempre contienen otra historia, la de la denuncia del racismo y la discriminación que deriva de él. En uno de sus cuentos, el diablo es un vendedor de muebles que explota a los negros cobrándoles intereses exorbitantes de por vida. Le explica a Bono por qué se ve obligado a aceptar el crédito del hombre blanco y cómo queda atrapado en el pago de un crédito durante más de quince años, un crédito sin fin porque el negro siempre ‘le debe al hombre blanco’.

Wilson cree que la búsqueda de la identidad debe tener en cuenta no sólo las tradiciones africanas sino también los modos híbridos que surgieron a partir del contacto o choque de culturas entre blancos y negros durante la esclavitud y también después. Para él, ésta es una de las formas más importantes de resistencia. Por eso, en todas sus obras, hay elementos de la cultura africana y la afroamericana que tienden a valorar y recordar la relación con el pasado. En *Fences*, esos elementos aparecen en la música, en especial en los blues. En una entrevista, Wilson dice:

‘No hay nada como la música. La música es todo. En mi trabajo los blues están en los cimientos de todo. Es el soporte sobre el cual se levantan mis obras de teatro. Las ideas, las actitudes de los personajes, son ideas y actitudes que he descubierto en los blues, porque yo empiezo a ver a los blues como una puesta cultural que tienen los blancos estadounidenses del mundo [...] y en los blues hay un sistema filosófico entero que te enseña cómo vivir la vida. Yo vengo de una cultura que es parte de esa tradición oral; los elementos de la cultura se transmiten por vía oral. Mucho de eso se hace constantemente en los blues. La música da la referencia emocional a la información que contiene la canción. (Bigsby 2007: 208; mi traducción)

Troy encuentra en la música otra salida a la opresión. Su canción es el ‘blues de su perro’. Al final de la obra, la canción es un lazo afectivo que une a los hermanos con el padre y permite que Cory vea a su padre ya muerto con ojos más compasivos. La canción, que incluye elementos de la religión cristiana, habla de Troy desde la metonimia. Como el perro, que mantiene a la zarigüeya en el árbol y no la deja bajar para que no ataque a los humanos, Troy, con gran sentido de responsabilidad, no abandona nunca a su familia y la mantiene lejos del hambre y de lo que cree que puede hacerles daño, por ejemplo, la ilusión del *Sueño Americano*.

La música también está presente en otros personajes menos adheridos a la ideología capitalista que también rechazan los estilos consumistas de la época. A Lyons, el primer hijo de Troy, no le interesa ganar dinero. Le interesa hacer lo único que le gusta: jazz. Dice a su padre: ‘Necesito algo que me haga salir de la cama todas las mañanas, que me haga sentir que soy parte de este mundo’ (p. 23).

La música y el ritual aparecen también al final de la obra cuando Gabriel, hermano de Troy, manda a Troy al Cielo como si él fuera el arcángel y estuviera abriendo las puertas del Paraíso. Hay elementos bíblicos en la canción pero, en la actuación, hay también una ceremonia ritual de la religión Yoruba que, según Soyinka, cuyas obras de teatro suelen compararse con las de Wilson, ‘son un intento de recuperar la sensación de ser uno con otros; una representación de los dramas de los dioses en sus primeros intentos de reunirse con los humanos’ (Bissiri, Amadou 1996: 99). Aquí hay un mensaje que apela a la compasión y la comprensión. Gabriel es el mediador entre el cielo y la tierra por un lado, y por otro, entre el padre y el hijo, para que cunda la nobleza de Troy por sobre todas las cosas. En su función de mediador, se podría comparar al personaje con el trickster yoruba Esu Elegbara del que habla Gates Jr. (1989) en su *Signifying Monkey*. Hay algo de magia en la escena, una magia que habla de un tiempo de renacimiento y el comienzo de una nueva vida, elementos que conforman aspectos importantes de la cultura afroestadounidense.

La ambigüedad, típica de las narraciones de los tricksters africanas, está muy relacionada con Gabriel. Como Esu Elegbara, Gabriel rechaza el significado fijo y cambia varias veces su actitud frente a Troy. Nadie sabe bien quién es. A veces parece un niño, a veces un hombre que viene de otro mundo, a veces un sabio, a veces un muerto que ha resucitado: ‘Acabo de morir y me fui al Cielo’, dice Gabriel. A veces Gabriel dice cosas incomprensibles: ‘¿Sabías que yo estaba persiguiendo a perros del infierno y que los hombres malos vinieron y me llevaron?’, ‘Me voy a quedar con esta moneda de veinticinco centavos hasta que deje de brillar’.

Gabriel parece vivir en un mundo semi imaginario y semi real. No queda claro si es mejor que esté en el hospital psiquiátrico o fuera de él. Dentro del hospital se siente encerrado, pero fuera, lo maltratan los chicos, lo sigue la policía, lo encierran en la cárcel. Gabriel es el personaje menos manejado por los discursos imperantes y por lo tanto, menos funcional a la cultura blanca dominante. Por eso representa esa ‘nueva imaginación’ de la que hablaron Rushdie y Ngugi wa Thiong’o. A través de Gabriel, Wilson parece decirnos que la cultura que sometió a los negros también les dio una salida, una promesa de vida en un lugar mejor, una sensación de estar más cerca de la tierra prometida, entendida como algo muy diferente de la idea de tierra prometida en el cristianismo.

Los dos tricksters, Gabriel en su ambigüedad y Troy con sus contradicciones, representan el quiebre de la mirada binaria del blanco. Gabriel no es ni loco ni cuerdo, ni humano ni inhumano. Troy no es ni bueno ni malo, ni moral ni inmoral, ni víctima total de un sistema dominante ni victimario. Con estos personajes, Wilson construye un lugar semiótico de indefinición e incertidumbre, un discurso que rompe con los estereotipos y el binarismo del discurso hegemónico.

También Rose es un trickster que media entre los pensamientos de su hijo Cory y la mirada de Troy. Rose, cuya conexión con el mundo de las plantas es evidente a través de su nombre y de las metáforas de su lenguaje –‘Yo planté una semilla y la miré y recé sobre ella. Yo me planté a mí misma dentro tuyo y esperé crecer allí’ (67)–, se sitúa en un lugar en el cual no existe la dicotomía ‘bueno-malo’. Para ella, a pesar de las contradicciones, lo único que existe es el legado valioso del esposo hacia sus hijos. Les dice:

Tu padre quiso que ustedes fueran ustedes lo que él no fue y al mismo tiempo quiso que fueran lo que fue. No sé si estaba equivocado o no...pero sé que él trataba de hacerles bien. No siempre tenía razón. A veces cuando tocaba, lastimaba, y cuando me tomaba entre sus brazos, me cortaba. (53; mi traducción)

Rose opta por la indefinición de Troy, por lo menos en cuanto a la personalidad y la vida de su esposo. Prefiere la ambigüedad y la complejidad pero rescata la intención que tenía Troy de dar lo mejor de sí mismo. Ella deja ciertos mensajes a sus hijos y esos mensajes están relacionados con los valores más importantes de la obra. Enseña a sus hijos a olvidar y perdonar los errores de su padre. Es un ejemplo de grandeza y generosidad cuando adopta a la niña que Troy tiene con su amante y la cuida como a una hija verdadera. Lo hace porque piensa que los niños son inocentes y que no deben pagar por los errores cometidos por los padres. A eso, justamente, se refiere el epígrafe del libro.

Conclusión

Al contrario que Booker T., Washington, que proponía que los negros se acomodaran a la sociedad de los blancos, Wilson es fiel seguidor de Dubois que planteaba que los afroestadounidenses no debían asimilarse a los valores ni a la cosmovisión de los blancos. En *Fences* Wilson muestra la fuerza de los discursos dominantes y la manera en que se filtran en la vida de los individuos. El autor defiende el discurso contra hegemónico construido a partir de la africanidad que los negros recibieron de sus antepasados y de la experiencia que tuvieron como esclavos en América. El contradiscurso arraigado en la cultura africana confiere a los afroestadounidenses un sentimiento de identidad y grandeza, una diferencia enraizada en la imaginación y la descolonización de la mente. Troy representa el desasosiego del negro estadounidense en la década de 1950, en los Estados Unidos, ‘una zona oculta de inestabilidad’, ‘una atmósfera de crisis y ansiedad’, como la llamó Frantz Fanon. A pesar de vivir en esa zona, Troy inicia un proceso de liberación que lo lleva a luchar por una identidad nueva, otra, diferente de la impuesta por la sociedad blanca. Su parecido con la figura de los tricksters crea un espacio poroso, liminal y oculto entre el ser que se es y lo que los otros creen que debe ser.

Este artículo ha intentado mostrar que en *Fences* conviven elementos de la sociedad blanca con sus discursos hegemónicos sobre felicidad y masculinidad; elementos de la cultura africana, como los tricksters, y narraciones orales y elementos híbridos como los blues, además de “significar” como las que describe Gates Jr. en *The Signifying Monkey* (1989). Esos aspectos definen la compleja existencia del protagonista, y a través de él, la de muchos afroestadounidenses de ese tiempo. Si bien los personajes están atrapados por ‘los cercos’ que pusieron los blancos para excluir a los negros, también están protegidos por la identidad propia que sigue oculta en ciertas zonas secretas de la cultura afroestadounidense, zonas que rompen con los criterios de representación de los negros por parte de los blancos y con el binarismo del pensamiento hegemónico.

Referencias

- Bigsby, Christopher (ed.), “An Interview with August Wilson”. UK: Cambridge University Press, 2007: 202.
- Bissiri, Amadou. ‘Towards the poetization of the field of manners. Aspects of Africanness in August Wilson's drama: Reading The Piano Lesson through Wole Soyinka's drama’. *African American Review*. Terre Haute: Vol. 30, Iss. 1, 1996: 99.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Penguin, 1967.
- Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press, 1989.
- Goatly, Andrew. *Washing the Brain: Metaphor and Hidden Ideology*. Amsterdam, NLD: John Benjamins Publishing Company, 2007. Disponible en: <http://site.ebrary.com/lib/uon/Doc?id=10161060&ppg=38>
- Ngugi Wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. James Curry Ltd. London, Heinemann Kenya, Nairobi, 1986.

Lyons, Bonnie and Wilson, August. "An Interview with August Wilson". August Wilson Source: Contemporary Literature, Vol. 40, N° 1, 1999, pp. 1-21 Published by: University of Wisconsin Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1208817>

Mills, Alice. "The Walking Blues: An Anthropological Approach to the Theater of August Wilson." *The Black Scholar* 25.2, 1995, pp. 30-35.

Therborn, Goran. *The Ideology of Power and the Power of Ideology*. London: NLB, 1980.

Wilson, August *Fences*. *The August Wilson Century Cycle*. Copyright by Theater Communications Group, Inc., New York, 1957