

Gérard Noiriel. *Chocolat Clown Nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*. París: Bayard, 2014, 330 pp.

doi: dx.doi.org/10.7440/histcrit55.2015.11

Renán Silva

Profesor del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes (Colombia). Doctor en Historia por la Universidad de París I, Panthéon-Sorbonne (Francia). rj.silva33@uniandes.edu.co

Gérard Noiriel es un conocido historiador francés —muy recordado en nuestro medio por uno de sus libros menos destacados, pero de título llamativo: *Sobre la crisis de la historia*—, autor de una amplia obra sobre la vida de los trabajadores y los trabajadores inmigrantes en Francia, una obra que ha venido enriqueciendo año tras año con nuevas dimensiones de análisis. Por una parte, nuevos acentos políticos sobre los trabajadores inmigrantes y la ciudadanía, una crítica férrea de la idea habitual de identidades nacionales, un estudio detallado de los instrumentos de control de los inmigrantes: el pasaporte y otros recursos de identificación, selectivamente utilizados por los gobiernos. Por otra parte, nuevos acentos que van haciendo más complejos y matizados sus análisis, con un acento especial sobre las formas de hacer, de pensar, y todo ello en una perspectiva sociológica deudora sobre todo de la obra de Pierre Bourdieu, que le ha permitido una mirada original sobre las relaciones entre las trayectorias individuales y los determinantes de época, de una forma que no empobrece —todo lo contrario— las vidas singulares de cada sujeto con su nombre propio.

En cierta manera, si se quisiera presentar su obra más reciente, *Chocolat Clown Nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, y si se quisiera inscribir la trayectoria de Noiriel en el marco de las evoluciones historiográficas ajenas a las corrientes postmodernas dominantes, el párrafo arriba escrito debería ser suficiente, porque esa historia olvidada de un payaso negro en la Francia de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, se ajusta, tanto desde el punto de vista del enfoque como de los criterios de análisis, a lo que arriba hemos indicado.

Rafael, escrito así, y no *Raphael*, como fue rebautizado en Francia, cuyo apellido siguió siendo siempre incierto, fue un esclavo traído del África —debe haber nacido hacia c. 1880—, que pasó su infancia en Cuba y que por azares de la vida fue arrastrado por su “dueño” a España, en donde trabajó en cosas varias que iban desde sirviente a obrero de las minas, hasta que, por otra suma de azares, en esta existencia sorprendente, es trasladado en 1885 por un

hombre de circo a Francia, al que cautivaron su historia, su despliegue físico de fuerza y el hecho mismo de ser “negro” —una “especie” poco conocida por los provincianos franceses—. Después de algunas vueltas desembocó en París, en donde se hizo famoso como artista de circo (bailaba, cantaba, parloteaba) en compañía del payaso blanco Foottit, con quien haría a partir de 1894 un famoso dúo de “cómicos”, que terminó siendo una referencia cultural mayor para los franceses y un modelo, sujeto a diversas interpretaciones, de las relaciones entre blancos y negros, en un momento que unía el ascenso del imperio colonial francés. Aquí, la crítica antiimperialista de las nuevas aventuras coloniales francesas, y la propia llegada de gentes negras a Francia, comenzaban a transformar el habitual panorama urbano o, por lo menos, a hacer notorio el hecho de que gentes “no francesas” estaban ahí, habitaban, eran una parte de la sociedad, como la tradicional población estudiantil haitiana de París.

El libro desarrolla de una manera muy bien documentada —con fuentes que sorprenden— la trayectoria de la *persona* y del *personaje*, Rafael y Chocolat, en el marco de la sociedad francesa y de sus transformaciones en la *Belle Époque* y en los llamados *Años Locos*; una trayectoria que combina elementos singulares, producto de la propia historia de Rafael, y elementos generales, derivados de su carácter de artista, en una época en que las formas tradicionales de la diversión están cambiando, por la llegada de los grandes públicos de masas, por el surgimiento de una literatura de diversión especializada, por la decadencia de ciertos tipos de espectáculo, por la aparición de otros nuevos, y por el cambio en las jerarquías entre formas consolidadas del arte —como el teatro y el circo—, y el surgimiento de nuevos géneros como el cine. Sobre todo, por el arribo de nuevas clases de espectáculos de masas que van a desestabilizar todas las formas anteriores de diversión popular, es decir, los deportes —sobre todo el boxeo y el fútbol—, y todo ello en el marco de la primera gran corriente de americanización de la vida cultural francesa, con la llegada del *Music Hall* y el *Show Business*, que será en adelante la forma dominante de la diversión popular, ahora que adquiere el carácter de industria cultural de masas.

Ése es el contexto en el que va a desenvolverse la aventura humana de Rafael/Chocolat —también la de Foottit, desde luego—, ese Chocolat que en sus mejores días llegó a ser uno de los grandes animadores de las noches de París en Montmartre, hasta el final de su vida, un poco decadente, un poco abandonado, un poco desconcertado, frente a una sociedad en la que las cosas habían cambiado, y había cambiado lo que hacía reír ayer y lo que no hacía reír, y con pocos recursos económicos para atravesar ese tramo de la vida en que se encontraba ya, como se dice, “fuera del juego”. Pero el trazado preciso de ese contexto —que no remite a generalidades del tipo “la sociedad francesa imperial, colonialista y racista”, sino que envía a las propias instituciones del campo artístico y a sus cambios, que son la verdadera mediación a tener en cuenta— no anula los avatares, los azares, las singularidades, las muestras propias de

carácter del sujeto investigado, una realidad vital, en donde, por el contrario, se concentran las luchas, los esfuerzos, los intentos, los fracasos; es decir, todo lo que recuerda que las determinaciones sociales se combinan siempre en dosis distintas, según situaciones particulares, con esa “estructura de posibles” que alberga toda vida humana (y ello aun en las peores condiciones, que, desde luego, *no fueron* las que ilustra la vida de Rafael).

Dos puntos por destacar a este respecto: por un lado, la manera como Noiriel enfrenta el problema, de difícil análisis, de las formas de relación entre la *persona* y el *personaje*, no sólo en función de las estructuras sociales, sino también desde el punto de vista de las fuentes disponibles. Aquí, Noiriel muestra con rigor y cuidado a un exesclavo, de vida azarosa y que nunca pudo recibir los beneficios de la educación formal, quien a través de mil esfuerzos logró hacerse a una cálida vida familiar, iniciar la educación de sus dos hijos, lograr todo el respeto posible de esa familia —a pesar del apodo Chocolat, del que también hizo un instrumento de dignificación—, y conducirlos de la mano por el camino inicial de formación en el campo artístico —payaso él, contorsionista ella—, aunque cada uno de esos hijos tenga sus propios finales, que no son aquí nuestro objeto, y sin que tales finales dependan simplemente de la vida de su padre.

Por otro lado, y éste es un punto muy destacado en el análisis, el estudio, en parte sólo iniciado, de las relaciones complejas entre el payaso negro Rafael —que lucha por darse un puesto en la sociedad, integrarse al medio cultural al que había llegado, y que mal o bien lo había acogido— y el terrible gasto de *energía psíquica* que demandaba ese proyecto, con los costos mentales que se deben suponer, todos derivados del horizonte cultural de una sociedad que realizaba uno de sus primeros encuentros con gentes de otros colores, de otras culturas. En parte, el balance general permite decir que Rafael salió adelante en su combate y que no se observan en su vida daños terribles —formas neuróticas, alcoholismo, sadismo, etcétera—, que son comunes en gente que ha tenido que hacer ese ejercicio terrible de salir adelante, de manera respetable, en un medio adverso que los pone, desde el inicio, en una condición de desventaja, con lo que de nuevo se muestra la gran resistencia del ser humano, y mejor en este caso, ya que Rafael no adoptó el triste camino de declararse víctima y solicitar ayuda a partir de esa condición, sino que hizo acopio de sus recursos y saberes —cantar, bailar, divertir, crear con un mínimo de dignidad y respeto— para garantizarse una vida, para él y para su familia.

En relación con la parábola de esa vida, que a su manera fue una vida lograda, si se tienen en cuenta los puntos de partida, dos asuntos más deberían ser resaltados. El primero tiene que ver con los análisis postmodernos de las condiciones raciales tal como se practican, sobre todo, en Estados Unidos —Noiriel es claro en su crítica y señala con exactitud las posiciones y obras que son objeto de su desconfianza, y el debate planteado es claro, y así debe asumirse por quien quiera discutir sobre estos temas—. Por una parte, el problema de los *públicos* (clave

cuando se trata del análisis del espectáculo y del artista), y la observación de Noiriel de que *no se puede proyectar hacia el pasado nuestra visión crítica del racismo* y superponer, *sin pruebas*, esa visión a la gente —los públicos en este caso— de principios del siglo XX. Por la otra, el análisis mismo de la ambigüedad de las relaciones sociales —*históricas*, hay que recordarlo siempre, contra el dominante espíritu del universalismo antropológico *à la mode*—, como resulta de la observación cuidadosa de las formas de interacción en la escena del dúo Foottit/Rafael, payaso blanco/payaso negro, que ha sido visto en algunos estudios recientes como un caso de racismo típico, en donde se enfrentan el blanco triunfador que oprime al negro pobre y estúpido, quien es simplemente la víctima de sus maldades en la escena, reproduciendo de esta manera todas las injusticias que el orden social produce en la vida.

El análisis de Noiriel muestra que los asuntos son también mucho más complejos de lo que se piensa sobre este último punto. Sobre ese fondo innegable de desbalance de la relación, el modelo no sólo *no es racial*, sino que involucra la larga tradición de dúos de circo y sus papeles simétricamente contrarios, pero siempre desestabilizados al final de la escena, cuando los *clowns* se retiran en medio de los aplausos del público. Finalmente, en este punto, Gérard Noiriel presenta consideraciones teóricas básicas, hoy olvidadas, sobre la diferencia entre *prejuicios raciales* y *racismo*, lo que había sido una consideración básica de la primera sociología empírica del siglo XX en Estados Unidos, en especial la de la Escuela de Chicago.

El segundo punto, ligado con el anterior, tiene que ver con la reproducción de la imagen de Footit y de Rafael, en compañía, y de Rafael, solo, en escena. La época corresponde a la expansión de las publicaciones de variedades, inseparables del mundo de la imagen (época, además, de avance de la industria gráfica, como lo supo analizar Walter Benjamin). De tal manera que la publicidad de sus propios espectáculos y la de distintas mercancías (de chocolate, de jabón, y de muchas más cosas) recurrió, como era de esperarse, a través del lenguaje del cartel, a las figuras de los conocidos artistas de circo. Imágenes de época, a veces más logradas, a veces menos logradas, pero que en general reproducen los prejuicios raciales en formación sobre la gente negra en la Francia de ese entonces.

Pero dentro de esas formas de representación visual hay una en particular sobre la que, con toda razón, se detiene Noiriel. Tiene que ver con Henri Toulouse-Lautrec, quien en más de una oportunidad dibujó a Footitt y a Rafael; véase, por ejemplo, *Footitt et Chocolat*, ilustración de la *Revue Blanche* de enero de 1895, en donde Footie golpea las nalgas de Rafael en una escena de uno de sus *sketches*; y, mejor aún, véase el cartel pintado por el señor de Toulouse donde mostró a Rafael bailando en un cabaret, acompañado de un hombre que toca algo así como un laúd, ante la mirada del público y de un cantinero de rostro asiático. La escena ha despertado en años recientes la indignación de algunos estudiosos de los *Visual Studies*, que han clamado contra el racismo de Toulouse-Lautrec.

Noiriel, con buen juicio y un fino análisis, ha puesto las cosas en su lugar. Por una parte, el gran pintor, como era de esperarse —y como no resulta difícil de comprender con un mínimo de sentido común sociológico—, participaba indudablemente de los prejuicios de su época. Y por otro lado, y aquí el análisis tiene párrafos admirables, el recuerdo de que Toulouse-Lautrec —quien por razones que todo el mundo conoce mantenía difíciles relaciones con su sociedad y en general con la vida, que nunca le fue muy amable— es el autor de una obra compleja de significados variados encadenados en niveles diversos: espacio, color, textura, y no sólo un reproductor de la realidad inmediata. El gran pintor, de orígenes aristocráticos, de alta cuna, como se dice, era al mismo tiempo una persona con deformidades físicas, que sobre todo hicieron difíciles sus relaciones con las damas, lo que hacía que lo *grotesco* que la época *veía* en la figura de Rafael —y hay que resaltar ese *veía* como mirada de la época— fuera un punto fácil de identificación para Toulouse-Lautrec, como lo era al mismo tiempo, de manera solamente imaginada, el payaso blanco, que le recordaba los valores deseados pero imposibles de la figura de la gente blanca aceptada, de figura normal, sin rasgo ninguno de deformación en su cuerpo. La demostración de Noiriel no tiene nada de fantasiosa, y su prueba mayor está constituida por una pintura muy tardía (de 1901, cerca de la muerte del pintor) realizada por Toulouse-Lautrec, en donde se representó él mismo como una combinación de Footit y Rafael.

Hay que leer con cuidado este libro admirable —y también problemático en muchos puntos— de Gérard Noiriel, a fin de volver a sentir la inmensa capacidad del análisis histórico para interrogarse de manera compleja sobre las vidas humanas sin separarlas de las estructuras sociales, para observar cómo se pueden construir interrogantes sabios sobre los mundos populares sin demagogia populista y sin renunciar a las aspiraciones cívicas; hay que leerlo para salir de falsas oposiciones del tipo estructura y “agencia” —como se dice ahora escogiendo la peor palabra que podría haberse elegido—, para ver las renovadas nociones de contexto, que el autor pone a funcionar en el estudio de las mediaciones diversas que vinculan al hombre con su sociedad; hay que leer la obra para constatar esa extensión maravillosa de la idea de “escena del arte” que permite integrar al mundo del arte una actividad como la del circo. Finalmente, hay que acercarse al placer de los análisis (breves, porque no son el objeto de la obra) que aquí se ofrecen sobre las relaciones entre el arte, el artista y la sociedad, para desprenderse además de los prejuicios esteticistas que temen reflexionar sobre el arte como ventana sobre la sociedad —para utilizar la eficaz expresión de Timothy Brook, en su *Vermeer's Hat*—, y poder entender, como historiadores, *cómo se tejen los lazos entre el arte y la vida*, y hay que leerlo sobre todo para entender que en el estudio de los prejuicios raciales, y aun en el del racismo, los esquemas dicotómicos que denuncian la situación de víctimas paralizadas contra las cuales simplemente la vida se ha entronizado como una única y exclusiva injusticia dejan de recoger todo lo que de azar, de lucha, de ironía, de trampa, puede introducirse en la vida social.

Hay en este libro, a pesar de algunas exageraciones —como la de declarar que Rafael ha introducido en Francia los gestos de base del *hip-hop*, pero claro, es que hasta el buen Homero se duerme, como decía Borges—, una lección no “ideológica”, sino analítica, de cómo tratar problemas de interacciones humanas y relaciones sociales complejas, en el campo difícil del descubrimiento entre sociedades y culturas diversas que no han tenido las mejores relaciones, por decirlo de manera eufemística; una lección sobre cómo rescatar el carácter equívoco, contradictorio y ambiguo de esas relaciones —por lo demás, como de toda relación humana—. Escuchemos a Gérard Noiriel:

“En el *sketch*, filmado por los hermanos Lumière, titulado *La mort de Chocolat*, se ve a Foottit, el payaso blanco, que intenta leer el periódico. Chocolat no lo deja, lo interrumpe, lo sacude. Foottit le asesta un tremendo puñetazo. Chocolat se derrumba. Foottit, preso del remordimiento, llora por su amigo desaparecido. [Chocolat ha muerto] [...] el cortejo se pone en movimiento, conducido por el payaso blanco, que seca una última lágrima. Pero he ahí que el féretro se abre, y Rafael, de repente resucitado, se levanta para acompañar el cortejo, en medio de risas. La escena termina con una última pirueta de Rafael, el payaso negro, lo que le otorga, sino la última palabra, por lo menos sí el último gesto”.

Cardona, Patricia. *Y la historia se hizo libro*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2013, 289 pp.

doi: [dx.doi.org/10.7440/histcrit55.2015.12](https://dx.doi.org/10.7440/histcrit55.2015.12)

Ana María  
Rodríguez  
Sierra

Candidata a Doctora en Humanidades por la Universidad Eafit (Colombia). Magíster en Historia de la Universidad de Concepción (Chile) e Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Miembro del grupo de investigación *Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura* (Categoría A en Colciencias). [anamasierra@gmail.com](mailto:anamasierra@gmail.com)

*Y la historia se hizo libro*. Sí, los libros de historia tienen la suya, y aunque la historiografía se ha encargado de narrar el acaecer de los discursos históricos en el tiempo, se ha olvidado de historiar las estrategias editoriales y de difusión que definen formatos y ediciones, así como de tomar en cuenta los públicos a los cuales se dirige cada ejemplar. Aspectos éstos que también