

IDENTIDAD Y ESCENIFICACIÓN DE ESTEREOTIPOS EN *LOS NEGROS* DE JEAN GENET

Rosario León Pinto
Universidad de Chile
rosarioleonpinto@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

En la obra *Los negros* del dramaturgo francés Jean Genet nos enfrentamos, de manera muy compleja y evidentemente polémica, al problema de la identidad cultural y racial, del dominio ideológico, de la colonización y el proceso de descolonización, particularmente desde el problema de “lo negro” en el ámbito cultural del colonialismo, centrándose la obra en la problemática en torno a la identidad del *ser* negro, como una identidad construida por el blanco. Este conflicto identitario es presentado en escena evidenciando y tensionando el artificio teatral. De este modo, en este artículo veremos cómo se escenifica dicho conflicto mediante un uso extremo de los recursos teatrales y del motivo del teatro dentro del teatro, particularmente a partir de personajes que muestran una identidad engañosa, explicitando que son actores representando un rol (reflejo perfecto de la realidad del hombre negro que constantemente representa un papel dado por el blanco), y gestando un espacio posible para la rebelión y liberación de sus propias subjetividades detrás de los diferentes niveles de la representación.

PALABRAS CLAVE: Jean Genet, identidad, colonialismo, postcolonialismo, teatro dentro del teatro.

In the play The Blacks by French dramatist Jean Genet we are faced, in both a complex and controversial manner, with the issues of cultural and racial identity, ideological dominion, colonialism and the process of decolonization as seen from the perspective of “the blackness” issue against the backdrop of colonialism. The play revolves around the problem of identity of being black as one built by the white man. This conflict is staged by overtly showing and exaggerating theatrical artifices. Thus, in this paper we shall discuss how such a conflict is brought onto the stage by heightening theatrical resources, as well as the theme of a play within the play. This theme shows characters bearing an ill-defined identity, revealing them as actors playing a role (which perfectly mirrors the reality of black people who are constantly performing the roles assigned to them by the white man) and leaving fertile ground for

rebellion and deliverance from their own subjectivities, which can be found lying behind the various levels of the performance.

KEYWORDS: Jean Genet, identity, colonialism, postcolonialism, a play within the play.

Es lo falso, lo absurdo, lo artificial lo que atrae a Genet en la representación dramática. Se hace autor dramático porque la mentira del escenario es la más manifiesta y fascinadora. En ninguna parte, tal vez, ha mentido más descaradamente que en *Las sirvientas*.

J. P. Sartre. *San Genet, comediante y mártir*.

Tal vez Sartre debiese haber afirmado que Genet nunca mintió tan descaradamente como en *Los negros*, si su ensayo no lo hubiese escrito años antes de la creación de esta obra. En ella se reafirma una vez más la fascinación del autor por el artificio y las apariencias. Constantemente encontramos en sus dramas el recurso del teatro dentro del teatro y el juego de roles donde por momentos parecemos perdernos. Genet usa estos recursos en función de representar el carácter ilusorio de la sociedad pues, para él, ésta se construye como un gran teatro. De esta manera, Genet intenta develar a través de sus obras algunos de los mecanismos sociales con los que se ejerce el poder y a través de los cuales se aplica la dominación, como por ejemplo, la capacidad de la sociedad de crear imágenes de poder potentes y casi indestructibles. Este tema lo trata en la obra *El balcón*, donde pone en escena su idea de la sociedad como un constructo, un teatro donde las figuras del poder no son más que roles, imágenes construidas desde un montaje ideológico, que funcionan independientemente del actor que los encarna. De igual forma, el uso de estos recursos adquieren gran relevancia en *Los negros* en función de representar una sociedad colonialista y escenificar la problemática de la identidad racial y cultural.

Para comprender a cabalidad el argumento de *Los negros*, las temáticas que desarrolla y sus implicancias, así como los efectos que produjeron en el público en sus diferentes representaciones, es necesario contextualizarla dentro de la situación política, ideológica y cultural del momento en que esta obra fue escrita y estrenada. El fin de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias desencadenan un reordenamiento político, económico y social del mundo, momento histórico en que el colonialismo entra en un proceso

de crisis que llevará al fin de este sistema. En las antiguas colonias se desata una verdadera avalancha de movimientos de liberación, que van de la mano de un replanteamiento y una toma de conciencia de la condición del hombre en situación colonial y la lucha en contra de la marginación social y racial. Se levantarán con fuerza las voces de los sujetos oprimidos y condenados a asumir una condición de inferioridad durante siglos, promoviendo no solo una liberación política sino también una resistencia cultural e identitaria.

La obra *Los negros* tematiza muchos de los puntos recién mencionados, presentando la relación conflictiva entre sujetos dominados y la cultura occidental que ejerce la dominación, tanto política como cultural e ideológicamente; pero no solo pone en cuestión la problemática entre colonizador y colonizado, sino que además centra su drama en el problema racial. En este contexto, el sujeto colonizado se encuentra en una clara posición de inferioridad, donde se le cuestiona incluso su identidad en tanto “hombre”, ser humano, adjudicándosele una identidad *otra*, que no es sino una imagen que construye el blanco de ese “otro”. Por lo tanto, uno de los aspectos más relevantes de la obra es el que tiene relación con la cuestión racial, como un tema fundamental para el problema identitario, ya que se adjudica a ese “ser negro” una serie de características y esencias del individuo, como si éstas estuviesen determinadas por su color.

Es bajo este contexto de dominación racial y colonización que se hace particularmente necesaria la pregunta de qué significa ser Negro bajo la mirada del Blanco colonizador. Siguiendo las ideas planteadas por Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*, el Blanco es quien ha creado un estereotipo del hombre negro, en el que, paradójicamente, este último se ve atrapado: o asume tal imagen identitaria falsa, o bien huye de ella intentando “blanquearse”, adoptando lo más posible la cultura dominante al intentar volverse un blanco.

Recordemos que la expansión colonialista de Francia tiene sus inicios en el siglo XVII, pero es a partir del siglo XIX donde adquiere mayor fuerza, llegando a su máxima extensión a principios del siglo XX; sin embargo, con la Segunda Guerra Mundial se produce la gran crisis del colonialismo, iniciándose el proceso de descolonización que se fue expandiendo con fuerza por los países de Asia y África ocupados por las potencias europeas.

Uno de los principales acontecimientos que debemos considerar con relación al tema de esta obra es la guerra de independencia de Argelia (1954-1962), que se va a constituir en el conflicto más representativo de esta época, debido a su complejidad y los altos niveles de violencia que generó esta cruenta guerra. Es preciso considerar este referente histórico-político, ya

que el momento de la producción de *Los negros* coincide con los momentos más violentos y álgidos de este conflicto (esta obra fue escrita durante los años 57 y 58, y fue estrenada en 1959), que, como he señalado, destacó por su violencia y desató una gran polémica en torno a las tácticas represivas del gobierno francés. Polémica en la que no estuvo ausente el mundo intelectual y artístico, donde personajes como Jean Paul Sartre tuvieron una participación activa en el debate no solo en torno a la guerra de Argelia sino en la crítica del colonialismo como tal. De este modo, el conflicto colonial (aunque no particularmente el argelino) aparece explícito en *Los negros*. Más tarde, en *Los biombos*, publicada en 1961, será, esta vez sí, la guerra de independencia de Argelia el referente directo, por lo que esta obra también generó un gran impacto en el público francés, ya que tocaba de manera ácida y directa un punto sumamente sensible para ellos. De hecho, la obra no pudo ser montada en Francia hasta 1966 (en el Odéon Théâtre de France), cinco años después de su estreno en Alemania¹. A los pocos días de empezada la temporada comenzaron los disturbios por el rechazo que provocó la obra, y finalmente el fin de la temporada tuvo que adelantarse².

Tanto *Los negros* como *Los biombos*, plantean una evidente crítica a la sociedad francesa y sus políticas coloniales, y despliegan a través de todos los elementos de la representación teatral un discurso violento, crítico y perturbador en contra de la sociedad occidental. La obra de Genet, siempre marginal, fue tomando este rumbo, acercándose hacia temas más políticos y que más tarde serán de gran preocupación para el autor, quien se interesó por el problema colonial, por el conflicto árabe, y la segregación racial e incluso dio su apoyo a las Panteras Negras en Estados Unidos.

EL COLONIALISMO Y EL PROBLEMA DE “LO NEGRO”

Resulta iluminador para abordar los problemas que plantea esta obra, referirse a dos autores fundamentales, Aimé Césaire y Frantz Fanon, en tanto sus ideas serán la base intelectual para el desarrollo del pensamiento anticolonial y de

¹ Producción a cargo de Jean-Louis Barrault y dirigida por Roger Blin.

² “Bottles, eggs, smoke bombs, seats, and vegetables were thrown onstage (...) Spectators climbed on-stage, disrupting the play by grappling with cast members. One actor was hospitalized. Jean-Louis Barrault had to interrupt the play to restore order” (Plunka 244).

los movimientos reivindicatorios tanto de los pueblos bajo dominio colonial como de la población de raza negra.

Uno de los textos fundamentales de Césaire es *Discurso sobre el colonialismo* (1950), donde hace una profunda crítica al sistema colonial, cuestionando a la civilización europea y todos los mecanismos que por siglos ha usado para justificar y establecer el colonialismo, con sus nefastos resultados de abusos, crímenes, dominación, explotación, despojo, racismo, etc. La ideología que sostiene el sistema colonial justifica su actuar desde distintas áreas. El colonizador europeo lleva el estandarte de lo que él llama “civilización”, y el *otro* pasa a ser el salvaje, al que hay que civilizar y cristianizar. A este *otro* se le adjudican una serie de características, entre ellas su incapacidad de autogobernarse, justificándolo incluso desde el punto de vista de la psicología, tal como lo señala Césaire cuando se refiere a lo que plantea Octave Mannoni:

él [Mannoni] os demostrará, claro como el agua, que la colonización está fundada en la psicología; que en el mundo existen grupos de hombres atacados, no se sabe cómo, por un complejo, que bien podría llamarse complejo de dependencia; que estos grupos están hechos psicológicamente para ser dependientes; que necesitan la dependencia; que la postulan, la reclaman, la exigen; que éste es el caso de la mayoría de los pueblos colonizados, en particular de los malgaches (Césaire, *Discurso* 30).

Tal como señala Césaire, el psicoanalista francés Octave Mannoni (1899-1989) publica en 1950 *La psychologie de la colonisation*, donde plantea la existencia de un complejo de inferioridad y de dependencia en el colonizado negro, y en el blanco, un complejo “civilizador” (Vega 48). En las ideas planteadas por Mannoni y sus justificaciones sobre el hecho colonial, surge la noción del “paternalismo” europeo sobre estos pueblos. Mannoni representa estos complejos a través de los personajes de *La tempestad* de Shakespeare, Próspero y Calibán. Fanon se opondrá rotundamente a las conclusiones a las que llega este autor, criticando sus planteamientos basados en una supuesta psicología propia del colonizador y el colonizado, que permitirían explicar las conductas desarrolladas en un contexto colonial. En respuesta, Fanon se pregunta “¿por qué quiere hacer del complejo de inferioridad algo preexistente a la ‘colonización’?” (*Piel Negra* 80), como si la situación colonial estuviese prefigurada en la psicología del negro, eliminando así toda la responsabilidad del dominio colonial al blanco colonizador.

El sistema colonial necesita de una serie de mecanismos para sobrevivir y sustentarse en el tiempo. Dicho sistema sería lo que Walter Mignolo llama la “colonialidad del poder”:

La matriz que permitió establecer las diferencias y justificar la colonización (que en ese momento se forjó en la cristianización; y no, por ejemplo, como más adelante, en el proceso civilizador, en el desarrollo o en la tecnificación y el mercado) es lo que en este libro identifico, siguiendo a Aníbal Quijano, como *colonialidad del poder*. La *colonialidad del poder* es el dispositivo que produce y reproduce la *diferencia colonial* (...). La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlas en sus faltas o excesos, lo cual marca la *diferencia* y la inferioridad con respecto a quien clasifica (Mignolo 39).

Para poder instalarse y legitimarse, el sistema colonial debe establecer en primer lugar la supuesta supremacía de la civilización europea, del hombre blanco por sobre un *otro*, el cual queda inmediatamente en la posición de inferioridad. Para ello divide el mundo en dos o, dicho de otra manera, divide el mundo en dicotomías, tales como civilización / barbarie, cristianismo / paganismo, etc. Estas dicotomías se aplican también dentro de las mismas colonias, pues, tal como señala Fanon, el mundo colonial es un mundo en compartimentos, un mundo cortado en dos (*Los condenados* 32), el de los blancos y el de los colonizados apartados por un sinnúmero de diferencias impuestas a la fuerza.

Esta concepción del mundo es un constructo del hombre europeo, del occidental, y es él quien le ha dado forma y ha predeterminado al sujeto colonizado, le ha asignando sus características, dejándolo fijo e inmóvil en ellas. El hombre colonizado no solo se ve despojado de sus tierras y sometido a la dominación europea, sino que además se le ha despojado de su identidad, obligado a aceptar un *ser* que se le ha impuesto desde fuera. Así, el sujeto dominado será asociado a una serie de atributos negativos, como se mencionó anteriormente: salvajismo, paganismo, flojera, lujuria, maldad, etc.

En *Piel negra, máscaras blancas* (1952), Fanon plantea el problema de la condición del hombre negro tanto en una sociedad colonizada por europeos como dentro del mundo metropolitano, los conflictos a los que se enfrenta, las estigmatizaciones a las que se encuentra atado, de qué manera se relaciona con la cultura occidental y las distintas posiciones que adopta el hombre negro frente a la civilización blanca. Particularmente, el habla en

este texto del caso de las Antillas en relación con Francia. En primer lugar, el propone que el *Negro* es una invención del *Blanco*. El europeo colonizador ha creado una idea y una imagen estereotipada de qué es ser negro: “La civilización blanca, la cultura europea, han impuesto al *Negro* una desviación existencial. Mostraremos que a menudo aquello que se denomina el alma negra es una construcción del *Blanco*” (*Piel Negra* 19). Luego, “El *Blanco* está encerrado en su blancura. El *Negro* en su negritud” (*Piel Negra* 16). Y esta imagen estereotipada con la cual ha de cargar el hombre negro es la del salvaje, es la que representa lo feo, lo malo, lo bruto, lo irracional, etc. En el color de la piel se lleva marcada una serie de ideas fijas, creadas por el europeo. De pronto se tiene conciencia de ser negro, frente a la mirada del otro, del blanco, y en esa mirada se ve todo lo que ese color de piel conlleva en la mente europea:

Era responsable de mi cuerpo, de mi raza, de mis antepasados. Pasé sobre mí una mirada objetiva, descubrí mi negrura, mis caracteres étnicos –y de pronto se me aparecieron la antropofagia, la oligofrenia, el fetichismo, las taras raciales, los negreros y sobre todo, sobre todo: ‘Hay rico banania’ (Fanon, *Piel Negra* 103-104).

En la sociedad de las Antillas (como en muchos otros lugares), se ha instalado esta imagen negativa del ser negro, por medio de la profunda concientización por parte del europeo. El hombre negro termina interiorizando esta supuesta inferioridad, y busca acercarse lo más posible al mundo de los blancos, ya que ha sido educado bajo los parámetros de cultura occidental, la cual, a su vez, en todo momento le subrayó una y otra vez su inferioridad y montó un velo negativo sobre su propia cultura de origen africano. Por lo tanto, el colonialismo ha borrado su cultura, su historia, su idioma, y le ha impuesto la cultura de la metrópoli. Así, desde pequeños aprenden en la escuela la historia europea, asimilando esa cultura en contra de la propia.

La necesidad de identificarse con el blanco es producto de un largo proceso en el que se ha realizado una “concientización” de la inferioridad del colonizado frente a la supuesta superioridad del colonizador. Si el hombre negro tiene un sentimiento de inferioridad no es porque aquello esté en su naturaleza, no es una característica propia, sino que esto es parte constitutiva del proceso de colonización, de la implantación de un sistema de control social, político y cultural, en el que termina ocurriendo, como señala Fanon, una interiorización de tal inferioridad. Tal proceso está en las bases del funcionamiento del sistema colonial: para poder subyugar a un pueblo,

ocupar sus tierras, usufructuar de sus riquezas, en fin, para ejercer la completa dominación, se le degrada, se lo toma como un salvaje, incivilizado, incapaz de conducirse por sí mismo (con lo cual se crea a la vez el paternalismo colonial y el sentimiento de dependencia), se le pone por debajo de la condición humana del hombre occidental. Esta deshumanización se da como una táctica para justificar el accionar del colonizador, puesto que sus acciones contradicen el universalismo metropolitano (que dice creer en la igualdad de los derechos de los hombres); es por esto mismo que el colonizado no debe alcanzar el estatus de “hombre”, ya que de esta forma no llega a ser nunca un igual: “¿Cómo puede fundar sus privilegios, esta minoría selecta de usurpadores conscientes de su mediocridad? Un solo medio: rebajar al colonizado para engrandecerse, negar la cualidad de hombre a los indígenas, definirles como simples *privaciones*” (Sartre, *Colonialismo* 40).

Si, por una parte, el hombre negro carga con una imagen impuesta por otros de sí mismo, que lo excluye del mundo de la metrópoli, y por otra, él ha sido “puesto” dentro de la cultura occidental, se ha visto en la obligación de tomar la cultura europea, de ponerla por sobre la suya; entonces el hombre colonizado forma parte de una cultura que a la vez lo excluye. Por lo tanto, se genera esa necesidad de “blanquearse” lo más posible, acercarse a los modelos del hombre occidental, asimilarse a ellos, para poder obtener un sitio “real” dentro de esa cultura, para conseguir ese estatus de “hombre”.

Fanon le da gran importancia al tema del lenguaje, ya que el hablar, el usar una lengua, es asumir una cultura; al hablar la lengua del colonizador se está asumiendo con ello también su cultura, su civilización: “El Negro antillano será tanto más blanco, es decir, se acercará tanto más al verdadero hombre, que habrá hecho suya la lengua francesa (...) Un hombre que posee el lenguaje posee por contrapartida el mundo expresado e implicado por ese lenguaje” (*Piel Negra* 22). Es así como el hombre colonizado se encuentra en una posición tremendamente ambigua respecto a la metrópoli, pues se identifica o desea identificarse con ella, con ese ser “francés”, ya que pertenece a esa cultura (pero en su margen), se educa dentro de su sistema, habla su idioma, sin embargo sigue siendo un “otro inferior”, lo cual se hace más evidente, según señala Fanon, al trasladarse a Francia; en tal situación el negro se ve a sí mismo a través del blanco que, por su parte, solo ve la imagen que le proporciona el concepto preestablecido, esquematizado y fijo que tiene del negro, que se cuele incluso de manera inconsciente.

Frente a esta situación es necesario para el hombre negro liberarse de su negritud, no en el sentido de blanquearse, sino de librarse de esa imagen impuesta por el blanco. Pues no existe realmente esa esencia unificadora de “lo negro”, ni este color encierra un todo homogéneo, sino que hay una gran diversidad, distintas experiencias posibles del *ser* Negro. Para liberarse de esa “negritud”, agrega, es necesario derribar esta dualidad marcada por hombres superiores e inferiores, lo cual implica acabar con un supuesto fundamental del sistema colonial. Primero es necesaria la independencia política³, pero también es necesaria una independencia cultural e ideológica, lo cual significa un proceso tremendamente conflictivo, ya que esta independencia no se logra buscando la contraparte de lo blanco en “lo negro”, como si esto fuese una esencia común y unitaria, menos aún hablando de una civilización negra, pues todo esto significaría caer nuevamente en esa división del mundo en polaridades y llegar a falsos esencialismos. Tampoco busca en un pasado idílico, como fuente de una identidad negra. Fanon señala: “No hay mundo Blanco, no hay ética Blanca, no hay inteligencia Blanca. Hay de una y otra parte del mundo hombres que buscan” (*Piel Negra* 202). Con lo cual también está diciendo que no existe un mundo Negro, ese que encierra al hombre en definiciones fijas y que intenta igualar y unificar a un mundo compuesto por hombres y culturas diversas.

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD Y LA ESCENIFICACIÓN DEL ESTEREOTIPO

En *Los negros* se pueden distinguir tres niveles de ficción, que es necesario tener presente para referir el argumento. La obra trata de un grupo de actores aficionados negros que actuarán para un público blanco: así, el primer nivel de ficción corresponde a un grupo de actores negros que montan un espectáculo

³ En torno a la reivindicación de la identidad negra y la independencia, ni Fanon ni Césaire estaban pensando en restablecer el orden anterior a la colonización: “(...) se daban cuenta de que el regreso al orden antiguo no era una proposición razonable, aunque también se daban cuenta de que ese orden constituía un espacio de reconocimiento para la multitud de los colonizados y que si lo que se pretendía era dotarlos de una plena posesión de sus personas e incentivar por eso mismo su capacidad de acción, la incorporación en el programa liberacionista de su memoria, modo de vida y costumbres tradicionales resultaba crucial” (Rojo et al. 60).

para el divertimento de un público blanco. Dicho espectáculo corresponde al segundo nivel: una especie de ritual donde se recrea el asesinato de una blanca frente a la Corte de los blancos (también conformada por los actores negros que usan máscaras blancas). Finalmente, existe un tercer nivel, que ocurre fuera de escena y del cual nos enteramos hacia el final de la obra: la reunión de un grupo de rebeldes que ha juzgado y luego ajusticiado a un traidor. Es entonces que nos enteramos de que todo lo que hemos presenciado era una farsa para distraer al público blanco, para que así los rebeldes pudiesen agruparse y gestar la rebelión. Es decir, que los actores en realidad están trabajando para la causa rebelde, y ese es el real motivo por el que montan este espectáculo. De esta manera, aparentemente, lo “real” dentro de la ficción de la obra, es lo que ocurre fuera del teatro (salvo por un ruido de disparos que se escucha en escena, solo tenemos noticias de que algo sucede afuera por boca de uno de los personajes que se ha ausentado la mayor parte de la pieza y que entra a informar lo ocurrido, quebrando la ficción). He diferenciado este nivel del primero ya que, aunque ambos están vinculados, el primer nivel funciona como una farsa o “payasada” (*clownerie*), como dice el subtítulo de la obra, para encubrir la acción que ha estado ocurriendo paralelamente afuera del teatro.

En pocas palabras, asistimos a una representación de un grupo de actores –teatro dentro del teatro–, que actúan el asesinato de una blanca frente a la Corte de los blancos, la cual posteriormente se traslada hacia el mundo colonial para juzgar a los negros, pero finalmente son estos últimos quienes terminan por asesinar a la Corte. Poco antes de acabar esta representación, aparece en escena un hombre que interrumpe la acción (de la obra que montaban en escena el grupo de actores) y cuenta los acontecimientos que están ocurriendo afuera del teatro que tienen que ver con la verdadera Rebelión.

Desde el inicio de la obra se pone de manifiesto el conflicto principal de ésta, la relación entre negros y blancos, entre colonizado y colonizador, y tal conflicto no queda solamente reservado al espacio escénico, sino que éste se traspasa al incorporar a la audiencia real como parte fundamental del espectáculo. Con esto se genera un quiebre entre ficción y realidad, lo que permite entender que la obra se proyecta desde la escena hacia el dominio del público, conflictuando aún más su estructura. Esto complica la delimitación de los niveles de ficción, ya que se agrega otro quiebre, ahora absoluto, de la ficción, al incorporar al espectador. En esta obra, Genet logra inquietar al público constantemente al hacernos sospechar que lo que parece “juego” es en serio, tensionando ese límite, ese borde, que tiene especial significación

en una obra donde la violencia está latente, constantemente contenida⁴. Si bien en la acción la violencia aparece ritualizada (como en el asesinato ritual de todos los personajes de la Corte), perdiendo con ello su “fuerza violenta” por su absoluta y explícita falsedad, la real violencia de la obra se da fuera de la acción interna, por medio de otros mecanismos que exceden el espacio escénico, como la confrontación con el espectador a través de la violencia del lenguaje (explícitamente dirigido a éste), en tanto se espera que sea el representante de la contraparte del conflicto escenificado.

Los negros está concebida para que su receptor sea el público blanco, dando el autor claras instrucciones con respecto a este punto en el prefacio:

Una noche un actor me pidió que escribiera una obra para ser representada por negros. Pero ¿qué es, en realidad, un negro? Y en primer término ¿de qué color es?

Esta obra –lo repito– escrita por un blanco, está destinada a un público de blancos. Pero si, por casualidad, fuera interpretada una noche ante un público de negros, sería necesario que a cada representación fuera invitado un blanco, hombre o mujer. El organizador del espectáculo lo recibirá solemnemente, lo hará vestirse con un atuendo ceremonial y lo conducirá a su sitio: preferentemente, en el centro de la primera fila de platea. Se actuará para él. Sobre este blanco simbólico será enfocado un reflector durante todo el espectáculo.

¿Y si ningún blanco aceptase esta representación? Que, al entrar a la sala, se distribuyan entre el público negro máscaras de blancos. Y si los negros rechazan las máscaras, que se utilice un maniquí. J.G. (Genet 185).

Este prefacio me parece de gran importancia, tanto por el cómo se va a concebir la obra respecto al espectador, como por el cuestionamiento respecto del *ser* del negro, problematizándolo desde ya. Qué es, qué significa este *ser* negro. Por otra parte, es significativo que esté pensada para ser representada por actores negros pero para un público blanco, pues para su realización debe necesariamente estar presente el símbolo del blanco, de ese *ser* blanco, y es

⁴ Esta idea de que el juego se tome en serio es una constante del teatro de Genet, pues en sus dramas muchas veces la actuación que realizan los personajes es llevada al límite, volviéndose realidad, como sucede en *Las sirvientas* en la ceremonia que realizan, donde simulan el crimen de su patrona, pero luego una de ellas, la que representa a la Señora, lleva hasta las últimas consecuencias su papel, tomando el té envenenado.

que esta obra funciona a partir de esa confrontación: actores negros versus espectador(es) blanco(s)⁵.

Al romper el espacio escénico e incluir a la audiencia, se provoca una confrontación que a su vez genera una distancia, aunque suene contradictorio, entre el público y la representación:

Más aun, *Los negros* es el mejor ejemplo de cómo Genet distancia al espectador de los actores, porque la premisa fundamental de la obra gira en torno a la polaridad racial, que es la razón por la cual Genet insiste en que debe haber al menos una persona blanca en el público para que los negros en escena la insulten (Plunka 140-141; la traducción es mía)⁶.

En relación con el último punto debemos preguntarnos: ¿el espectador queda inmerso en el espacio ficcional o en un espacio en que conviven la realidad y la ficción? O más aún, ¿es el espectador quien es incluido en el espacio ficcional o son los actores los que interfieren en el espacio de la realidad? A mi juicio suceden todas estas posibilidades a la vez. Mi propuesta es que el público está configurado como un personaje más, sin el cual es imposible la realización de esta obra. Genet preconfigura un espectador y lo va a encarnar, o más bien va a forzar a que lo encarne, simbólicamente, cualquier sujeto blanco, representante de la civilización occidental.

Los personajes⁷ que vemos en escena, es decir, el grupo de actores aficionados, son en realidad una serie de identidades engañosas e incluso

⁵ En este sentido, me parece importante destacar lo que señala Plunka en torno a esta relación entre los actores negros y el espectador: "In Genet's previous plays, the outcast and the corresponding mirror image were seen onstage: Lefranc/Green Eyes; The maids/Madame; Roger/The Chief of Police; in *The Blacks*, the mirror image for the blacks onstage is the white audience" (222).

⁶ "Moreover, *The Blacks* is the best example of how Genet distances the spectator from the performers because the play's fundamental premise revolves around racial polarity, which is why Genet insists on at least one white person in the audience for the blacks onstage to insult".

⁷ El término "personaje" no es el más adecuado para utilizar en las obras de Genet, entendiendo personaje como un constructo con una serie de características físicas y psicológicas que termina siendo "la ilusión de una persona humana" (Cfr. Pavis 334). Convendría más bien hablar de roles, en la medida en que cumplen cierta función, o incluso se podría hablar de actantes que llevan a cabo la acción representando no individualidades, sino símbolos, metáforas en constante movimiento.

falsas; roles, estereotipos, mascaradas que ocultan una otra identidad, si es que realmente la hay, porque, la verdad, nunca llegamos a saber quiénes son esos personajes, que dicho por ellos mismos, mienten sobre sus nombres y posiblemente sobre toda información que de ellos dan. El rol que toman los actores –en el marco del teatro dentro del teatro– es el que asumen frente al blanco, de tal manera que tenemos a actores negros que *actúan* de negros, tal y como los imagina el hombre occidental. Sin embargo, siempre es ambiguo cuándo dejan sus roles y cuándo estamos en presencia del actor propiamente tal. Esta confusión está dada por el hecho de que los personajes representan a actores que a su vez representan una ceremonia, donde vemos al actor (personaje) saliéndose constantemente de su rol, quebrando la ficción. Un ejemplo de esto es cuando entra Ville de Saint-Nazaire, quien interrumpe la obra contando lo que sucede fuera del teatro. Otro ejemplo entre varios en que se aprecia un quiebre de ficción es cuando el Gobernador se sale de su papel y se ve que el actor se está aprendiendo sus parlamentos en escena:

El Gobernador.- (*leyendo en voz cada vez más alta*).- ‘... cuando yo caiga, arteramente herido por vuestras saetas, mirad bien: veréis mi ascunción. (*Con voz de trueno.*) Mi cadáver estará en la tierra, pero mi alma y mi cuerpo se elevarán por los aires...’

El Valet.- (*encogiéndose de hombros*).- Aprended vuestros papeles entre bastidores. En cuanto a esa última frase, es un error lanzarla en tono de proclama (Genet 191).

Lo interesante es que tampoco sabemos, porque siempre es ambiguo, cuál nivel de todos los niveles de ficción es el que se está rompiendo. ¿Quién es el que se sale del papel? ¿El actor? ¿El actor aficionado? ¿El personaje que colabora con la causa rebelde? ¿O todos ellos a la vez?

Los actores tomarán esa identidad “otra” construida por el colonizador, una imagen estereotipada a la cual se le ha dado una serie de adjetivos negativos. En la obra se lleva al extremo este papel, evidenciando con esto la falsedad de tal imagen y también demostrando que ella proviene del colonizador, no del colonizado. Todos los elementos puestos en escena denotan falsedad y artificiosidad: el vestuario que usa el grupo de actores evoca una falsa elegancia (así como también los que representan a la Corte llevan expresamente una máscara blanca bien artificial y que deja al descubierto una franja negra de piel y el pelo crespo), y además exageran su “negritud” pintándose aun más negros. Este ennegrecerse todavía más se vuelve una metáfora de lo que implica el volverse el estereotipo del negro que ha configurado la civilización

occidental; de este modo, el color de la piel pasa a significar una manera de ser, y no ya una simple pigmentación. Es en este sentido que los personajes de la obra llevarán al extremo la representación de tal estereotipo:

Archibald.- (...) Que los negros se ennegrezcan. Que se obstinen hasta la locura en lo que se les condena a ser, en su ébano, en su color, en el ojo amarillo, en sus gustos caníbales. Que no se contenten en comer Blancos: que también se cocinen entre sí (Genet 211).

Se pone de manifiesto el hecho de que se está asumiendo un rol, una identidad otorgada por otro, frente a lo cual se juega a cumplir dicho rol hasta las últimas consecuencias, y donde, finalmente, el ritual que realizan termina evocando todas esas imágenes asociadas al negro en relación con su pasado tribal y las características que se les ha asignado. Por supuesto, esta idea del negro es una generalización:

El colonialismo, que no ha matizado sus esfuerzos, no ha dejado de afirmar que el negro es un salvaje y el negro no era para él ni el angolés ni el nigeriano. Hablaba del Negro. Para el colonialismo, ese vasto Continente era una guarida de salvajes, un país infestado de supersticiones y fanatismo, merecedor del desprecio, con el peso de la maldición de Dios, país de antropófagos, país de negros. La condenación del colonialismo es continental (Fanon, *Los condenados* 193).

En la obra, a través del ritual que llevan a cabo, se invoca simbólicamente a África. Félicité, en un largo conjuro, llama a todos los negros de todas partes:

(...) ¿Estáis allí, África de muslos arqueados, de cadera oblonga? África burlona, África trabajada en fuego, en hierro, África de los millones de esclavos reales, África deportada, continente a la deriva ¿estás allí? Lentamente os desvanecéis, retrocedéis en el pasado, los relatos de naufragos, los museos coloniales, los trabajos de los sabios, pero esta noche os convoco para asistir a una fiesta secreta (Genet 223).

Al convocar a África en la obra, se está jugando con esa generalización, con el estereotipo creado por el blanco; África representa así al Negro (y viceversa), pero no a múltiples subjetividades, ya que el hombre occidental no es capaz de distinguirlos: “Village.- (...) Es muy sabido que los Blancos difícilmente distinguen a un negro de otro negro” (Genet 211).

Así aparece entonces el salvajismo, la antropofagia, la brujería, y una serie de asociaciones negativas que se les ha atribuido. En la obra esto se hace evidente en el tipo de espectáculo que representarán para la diversión del público: el asesinato de una blanca (llevado a cabo por un negro). Este asesinato se representa a modo de ritual, de ceremonia, donde los negros deben asumir el rol de culpables de los crímenes de que se les acusa. Esto es lo que los blancos quieren ver y lo único que les interesa:

Archibald.- Ya que no podíamos permitir a los blancos asistir a una deliberación, ni mostrarles un drama que no les interesa, y como, para disimularlo, debimos representar el único que les concierne, debemos terminar este espectáculo y desembarazarnos de nuestros jueces (...) (Genet 242).

De manera irónica se toma el estereotipo, se lo ridiculiza y se lo extrema. Juegan a representar a ese salvaje, al irracional, inconsciente, incivilizado, ladrón y mentiroso, al cual se le cuestiona su humanidad. Esto lo podemos apreciar en múltiples ocasiones donde ellos hacen alusión a estas características, como también en la escena en que la Corte se interna en el territorio salvaje:

La Reina.- Lo sospechaba. Hasta su botánica es malvada. Felizmente tenemos nuestras conservas (231).

El Misionero.- Calma, señores. El monstruo no se nos escapará. Pero, antes, lo bautizo. Pues se trata de ejecutar a un hombre, no de sangrar a un animal (235).

En las palabras del Misionero vemos una ridiculización irónica de la deshumanización del colonizado; es irónico cuando se refiere a que hay que ejecutar a un *hombre*, ya que una fórmula para justificar el trato inhumano dado a los pueblos dominados es justamente el rebajarlos, quitándoles su estatuto de ser humano, tal como plantea Sartre:

Nuestros soldados, en ultramar, rechazan el universalismo metropolitano, aplican al género humano el *numerus clausus*: como nadie puede despojar a su semejante sin cometer un crimen, sin someterlo o matarlo, plantean como principio que el colonizado no es semejante al hombre (Sartre, Prefacio 14).

La ironía puesta en boca del Misionero no se aleja mucho de la realidad, ya que apreciamos en ella un contrasentido típico del colonizador: deshumanizar a un

sujeto y luego querer darle el estatuto de hombre, cristianizarlo, “civilizarlo”. En este sentido, se hace más ridícula aún la idea del Misionero, ya que esta “transformación” en hombre es tan solo para ir a la ejecución. Es el contrasentido de ejercer civilizadamente la barbarie⁸. Por otra parte, está la burla a la idea paternalista del colonizador que se jacta de ser el portador de la civilización, de la cristiandad, de los valores universales, etc.; en este caso, el Misionero se siente capaz de determinar y otorgar la humanidad de un ser.

El problema de la identidad del otro, en el desarrollo interno de esta obra, corresponde al *otro* en relación con el hombre occidental; sin embargo, dentro de este mundo occidental también hay una serie de “otros”, que son estos sujetos marginales dentro de la sociedad, y es en este sentido que *Los negros* no solo representa al pueblo oprimido, sino que puede entenderse que representa también a todos los sujetos marginados por la sociedad burguesa:

Los negros en la obra son una imagen de todos los proscritos de la sociedad (...) son, una vez más, los convictos, los reos, que, privados de una oportunidad de participar en el mundo real, sueñan sus ilusiones de culpabilidad y de venganza, incluyendo el juicio y la ejecución de los traidores (Esslin 179).

El tema del *ser* frente a otro que otorga una identidad es algo medular tanto en la obra literaria de Genet como en su vida misma, ya que se situó permanentemente en la marginalidad, encarnó siempre a ese “ser otro”. Así, Sartre, en su estudio biográfico-crítico sobre Genet, señala que el Mal se encarna en la figura del Otro, pero a la vez la identidad que se le da funciona como una especie de espejo, donde se traspaşa lo que se quiere reprimir:

La conclusión que parece imponerse es que no existe el malvado; el único que hace del mal su preocupación constante es el hombre de Bien, pues el Mal es ante todo su propia libertad, es decir un enemigo que renace sin cesar y al que tiene que vencer sin cesar. Pero no vayamos tan de prisa: el malvado existe, lo encontramos en

⁸ Me parece importante recordar las palabras de Césaire en torno a esta actitud del colonizador que se encarga de deshumanizar al sujeto dominado, pero que, sin embargo, es él mismo el que en su comportamiento se degrada, cometiendo los más grandes actos de salvajismo (Cfr. Césaire, *Discurso*).

todas partes y a todas horas; existe porque el hombre de Bien lo ha inventado (Sartre, *San Genet* 38).

En la biografía de Jean Genet existe un pasaje determinante para su vida y para la conformación de su identidad; dicho pasaje, mencionado por Sartre, es el ocurrido durante su infancia, cuando es sorprendido robando y se le acusa de ser ladrón: “Le descubre que *es* un ladrón y se declara culpable, anonadado por un sofisma que no puede refutar: ha robado, luego es un ladrón” (Sartre, *San Genet* 26). Gracias a este episodio adquiere una identidad, un ser, un yo: él es un ladrón y Genet asume esa identidad como un rol: “(...) es una *persona*, en el sentido latino de *persona* –quiero decir una máscara y un papel cuyos actos y réplicas han sido ya fijadas, es el Otro (...)” (Sartre, *San Genet* 73). Y es precisamente este conflicto de la identidad y del ser lo que representa en cada uno de sus dramas; vemos estos “roles” no solo de los personajes subalternos y marginales, sino que también en los que encarnan el poder. En *Los negros*, el poder está representado en los personajes que conforman la Corte: la Reina, el Gobernador, el Juez, el Misionero, como una evidente imitación de aquellos roles, que están puestos en escena como figuras vacías, casi literalmente máscaras carentes de esencia. De ninguna manera son personajes en el sentido tradicional del término. Son burdas imitaciones, no de una persona, de una subjetividad, sino que de un estereotipo.

De manera similar ocurre en *El Balcón*, en que vemos un burdel que funciona como casa de ilusiones, donde los hombres cumplen la fantasía de encarnar a personajes como el Obispo, el General, un Juez, pero no quieren representar a la persona real, de carne y hueso, sino que su imagen; no pretenden imitar la figura real, sino el ícono, y mantener la fantasía. El Obispo aparece admirando sus ropas y dice: “Adornos. Encajes, gracias a vosotros entro en mí mismo. Reconquistó un dominio” (Genet, *El Balcón* 16). Afuera del burdel, en la calle, está ocurriendo una revolución, y frente a la caída de las figuras del Poder, el Jefe de Policía sugiere, para acabar con el levantamiento, que estos falsos personajes públicos que están en “El Balcón” aparezcan ante el pueblo, para mantener la ilusión de que estos roles aún están en el poder. Para ello, Irma, la dueña del prostíbulo, tomará el papel de la Reina y los clientes del burdel, que representaban la fantasía de ser el Obispo, el General y el Juez, representarán esos mismos papeles. Y efectivamente las falsas figuras del Poder se imponen gracias a la imagen que proyectan, que, al igual que las verdaderas, no están construidas más que de apariencias, por la fuerza de sus investiduras, por su impostura. Genet revela

ese carácter en las figuras que ocupan aquellos cargos: el ser estereotipos colectivos que por su fuerza prácticamente funcionan solos, sin importar qué persona esté ocupando ese rol, ya que está garantizado por el sistema social. En *Los negros*, el carácter falso de la Corte es llevado al extremo, partiendo por el hecho de que son representados por actores negros con máscaras blancas, que dejan ver su piel, no permitiendo que olvidemos en ningún momento su falsedad, su artificiosidad. Los actores no representan a la Reina, al Misionero y al Juez como personas reales, sino que representan sus imágenes, por lo demás ya obsoletas.

Volviendo al problema de la identidad del colonizado y el hecho de que ésta sea llevada a escena como una farsa está anunciado ya en el subtítulo que Genet da a la obra: “payasada”. Pero esta payasada tiene varios fines; por una parte, dentro de la acción interna de la obra, la de distraer al público mientras fuera de escena se reúne un grupo de rebeldes para enjuiciar a un traidor. Por otra parte, tiene la función de incomodar profundamente al espectador real que asiste a la función a través del uso de la ironía: “Archibald.- [...] Nos lo han dicho: somos niños grandes. Pero entonces, ¡qué dominio nos queda! ¡El teatro! Jugaremos a reflejarnos en él, y lentamente nos veremos, gran narciso, desaparecer en el agua” (Genet 204). Archibald alude a uno de los estigmas que el colonizador ha instalado sobre los pueblos colonizados: su infantilización, lo que supone considerarlos incapaces de gobernarse a sí mismos. Como no son “verdaderos adultos” quedan relegados al juego, al teatro, al espacio de la no realidad, pero, en la obra, ellos se apoderan de ese espacio, resignificándolo y utilizándolo subversivamente.

Si bien las verdaderas identidades de los actores no las conocemos, a ratos se revelan algunos aspectos de su vida, y es a partir de aquello que se nos presenta a estos seres marginados y en permanente conflicto con este mundo blanco. El discurso de este grupo no es un discurso homogéneo, no se comparten necesariamente las mismas posiciones, aunque traten como grupo de mantener siempre la posición de hostilidad hacia el blanco. Por un lado, se deja ver en algunos personajes un discurso más cercano a la civilización blanca, que ha adoptado sus valores, sus costumbres, su cultura y que está en conflicto por tener un sentimiento ambiguo respecto a la cultura metropolitana. Pero también encontramos en otros personajes un discurso de rechazo absoluto al colonizador. A la vez, se muestra el conflicto de haber adoptado una cultura y moverse en el mundo a través de esas formas que ésta les ha inculcado. En la obra se representa ritualmente el asesinato de la Corte de los blancos, lo que significa simbólicamente un triunfo de los negros sobre éstos, mientras que

fuera de escena se está realizando un levantamiento y existe la esperanza de un triunfo real. Pero junto con una liberación del poder metropolitano, debe ocurrir una liberación más profunda, como señala Goldmann:

La destrucción, aunque sólo imaginaria de los blancos caricaturescos, obligará a los negros a encontrar, a partir de su propio ser que acaban de descubrir, verdaderas palabras de amor, imágenes originales y auténticas, una cultura que sea realmente negra (59).

Este problema señalado por Goldmann se ve claramente reflejado en este parlamento entre Village y Vertú:

Village (*a Vertú. Parecen disputar*).- ¿Y si tomo tus manos en las mías? ¿Si te rodeo los hombros –déjame hacer–, si te aprieto en mis brazos? Vertú (*a Village*).- Todos los hombres son como tú: imitan. ¿No puedes inventar algo distinto?

Village.- Por tí, podría inventar todo: frutas, palabras más frescas, una carretilla con dos ruedas, naranjas sin semillas, un lecho de tres plazas, una aguja que no pinche... pero gestos de amor, es más difícil... En fin... Si tanto te importa...

Vertú.- Te ayudaré. Lo que es seguro, al menos, es que no podrás enroscar tus dedos en mis largos cabellos rubios... (Genet 248-249).

La obra de Genet nos presenta identidades engañosas, una máscara detrás de otra máscara, pero sin embargo, en este constante ocultar y disfrazar, hay algo que se va develando. Al final de la obra, se nos dice que toda esta farsa fue montada para disimular lo que se está gestando afuera, la rebelión. Se ha ocultado el verdadero conflicto, realizando una farsa de rebelión en que se asesina a los grandes representantes de los blancos:

Ville de Saint-Nazaire.- ¿Ahora? Mientras un tribunal condenaba al que acaba de ser ejecutado, un congreso aclamaba a otro. Está en camino. Va a organizar y a continuar la lucha. Nuestro fin no es sólo minar, disolver la idea que ellos querían que tuviésemos de ellos. También debemos combatirlos en sus personas de carne y hueso. Vosotros sólo estabais allí para el desfile. Detrás...

El que representaba al Valet (*seco*).- Lo sabemos. Gracias a nosotros no se adivinó nada del drama que ocurre en otra parte. (*Pausa*) (Genet 241).

La posibilidad de un triunfo no queda negada, ni totalmente destinada al fracaso como en las obras anteriores de Genet; en el caso de *El Balcón*, por ejemplo, la revolución fracasa, pues los revolucionarios estaban destinados a caer de nuevo, a repetir el mismo sistema que intentaban abolir. En *Los negros* no se presenta el triunfo, pero deja abierta aunque sea una lejana posibilidad, tal como señala Goldmann: “*En escena (...) los negros tampoco pueden vencer a quienes los dominan (...)*. La victoria no es sino una esperanza lejana tanto en el tiempo como en el espacio” (57). Sabemos que la rebelión que se está organizando fuera de escena también corresponde a la ficción de la obra, sin embargo, esto queda manifestado a modo de símbolo o de metáfora, en el sentido de que el verdadero drama ocurre literalmente fuera del teatro, lejos de él, en el mundo real, donde muchos hombres están luchando por la liberación de sus naciones.

Es así como la obra, en su juego de apariencias, al mostrar la evidencia de esa caricatura falsa que los actores negros llevan a escena, y también al hacer evidente que se está ocultando tanto las verdaderas identidades como la verdadera rebelión, revela y oculta a la vez. Se hace evidente al espectador blanco que esa identidad de farsa es lo único que alcanza a divisar en el otro, pero anuncia, sugiere, que hay una realidad tras ese teatro,

Archibald.- (...) Habéis representado bien vuestro papel. (*Los cinco negros se quitan las máscaras y saludan.*) Habéis demostrado mucho coraje; era necesario. Aún no ha llegado el tiempo de presentar espectáculos sobre nobles postulados. *Pero quizá se sospeche lo que puede disimular esta arquitectura del vacío y de palabras. Somos lo que quieren que seamos; por lo tanto lo seremos hasta el fin, absurdamente (...)* (Genet 248; el subrayado es mío).

De este modo se produce un doble movimiento, donde se re(v)(b)ela esa identidad negra contra el mundo del colonizador y, en un tercer movimiento, se vuelve a ocultar, pues no se trata de que en ella veamos alguna esencia verdadera del *ser negro*, sino que esa posible esencia es un espacio que ha quedado fuera de la vista del blanco colonizador (lo cual se hace literal en la obra quedando fuera del escenario), como un espacio de libertad donde se pueden realizar las distintas subjetividades del negro, simplemente como un ser humano: “Si el *Blanco* discute mi humanidad, le mostraré haciendo pesar sobre su vida todo mi peso de hombre, que no soy ese ‘hay buena banania’ que persiste en imaginar” (Fanon, *Piel Negra* 202).

El teatro de Genet también revela a través de un juego de espejos, como una feroz crítica, que se convierte en ataque, un rostro horroroso que avergüenza a ese espectador blanco al verse reflejado en él; y que al liberarse el hombre negro de su rol, significa también arrancar al hombre de la sociedad occidental de su papel. Siguiendo las palabras de Sartre,

(...) también a nosotros, los europeos, nos están descolonizando; es decir, están extirpando en una sangrienta operación al colono que vive en cada uno de nosotros. Debemos volver la mirada hacia nosotros mismos, si tenemos el valor de hacerlo, para ver qué hay en nosotros (Sartre, Prefacio 23).

Es precisamente esto lo que ocurre en la realización escénica de *Los negros*: mostrar al público esa imagen blanca para verse reflejada en ella como en un juego de espejos. Una imagen que muchos no soportaron ver, e indignados salieron del teatro asqueados de tanta realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Césaire, Aimé. “Discurso sobre el colonialismo”. 1950. En *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006, 13-43.
- _____. “Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas”. En *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006, 85-91.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Fanon, Frantz. *Piel Negra, Máscaras blancas*. 1952. Buenos Aires: Schapire Editor S.R.L., 1974.
- _____. *Los condenados de la tierra*. 1961. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Genet, Jean. “Los Negros”. En *Teatro*. 1958. Buenos Aires: Losada, 1966.
- _____. *El balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Goldmann, Lucien. *El teatro de Jean Genet*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.
- Mignolo, Walter D. *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Plunka, Gene A. *The rites of passage of Jean Genet: the art and aesthetics of risk taking*. Cranbury: Associated University Presses, 1992.
- Rojo, Grinor, Alicia Salomone y Claudia Zapata. *Postcolonialidad y nación*. Santiago: LOM, 2003.
- Sartre, Jean Paul. *San Genet. Comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 1967.

_____ “Prefacio” En: Fanon, Frantz. *Los Condenados de la tierra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 2009.

_____ *Colonialismo y neocolonialismo*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Vega, María José. *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica, 2003.