

Actuar la nación

Afrodescendencia y representación racializada en prácticas artístico-teatrales en la Ciudad de Buenos Aires



por **Milena Anecchiarico y Francesca Rindone**

Milena Anecchiarico
Universidad de Buenos Aires
orcid.org/0000-0002-7638-8625
milargenta@gmail.com

Francesca Rindone
Universidad de Buenos Aires
orcid.org/0000-0002-3044-1179
francesca.rindone@gmail.com

RESUMEN

El artículo aborda las representaciones de la afrodescendencia en el imaginario popular argentino y sus implicancias en prácticas artísticas-teatrales contemporáneas en el espacio público con foco en la ciudad de Buenos Aires. Se analizará, en un primer lugar, la formación del régimen de representación racializada de cuerpos y subjetividades afro en el campo cultural. Se tomará como casos de análisis la conmemoración del 25 de Mayo y el uso de la práctica del *blackface* en propuestas artísticas, en tanto performances públicas que producen y reproducen la racialización y subalternización de personas afro, y que refuerzan determinados discursos en la construcción de la identidad ciudadina y nacional. El trabajo analiza entonces las discusiones y las ambivalencias en torno a la representación racializada de la otredad después de 2010 en obras de teatro callejero relacionadas con la fiesta patria del 25 de Mayo. El objetivo de este artículo es poner en discusión el lugar de la afrodescendencia en el imaginario popular argentino y sus efectos en las representaciones artístico-culturales, relevando aquellas acciones que ponen en tensión (o no) las relaciones establecidas con los discursos del multiculturalismo, inclusión y racismo, y que reivindican la agencia de los sujetos afrodescendientes.

Palabras clave: *afrodescendientes, representaciones racializadas, blackface, artes escénicas, teatro.*

Performing the nation. Afrodescendence and racialized representation in theatrical artistic practices in Buenos Aires

ABSTRACT

This article addresses the representations of Afro-descent in the Argentine collective imagination and its implications in contemporary artistic and theatrical practices in the public space, focused on the city of Buenos Aires. Firstly, we analyze the construction of the racialized representation regime of Afro bodies and subjectivities in the cultural



field. We take as case studies the commemoration of May 25 and the use of the racist practice of blackface with artistic purposes, since these are public performances which produce and reproduce the racialization and subalternization of Afro-descendants, and reinforce certain narratives in the construction of urban and national identity. Secondly, this article analyzes the debates and ambivalences surrounding the racialized representation of otherness after 2010 in street theater plays that commemorate the national festivity of May 25. The objective of this article is to discuss the place of Afro-descendants in the Argentine collective imagination and their effects in artistic and cultural representations, highlighting those actions that create tension (or not) with the relations established with the ideas of multiculturalism, inclusion and racism, and which vindicate the agency of Afro-descendant subjects.

Keywords: *afrodescendants, racialized representations, blackface, performing arts, theater.*

Recibido: 14/04/2021

Aceptado: 12/07/2021

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: Anecchiarico, Milena y Rindone, Francesca (2022). “Actuar la nación. Afrodescendencia y representación racializada en prácticas artístico-teatrales en la Ciudad de Buenos Aires”, *Etnografías Contemporáneas*, 8 (14), pp. 34-58.

Introducción¹

En este artículo proponemos abordar las representaciones de la afrodescendencia en el imaginario social argentino, sus implicancias y resignificaciones en las artes escénicas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires. Nos interesa interrogar críticamente las narrativas de identidad en la Argentina mostrando y cuestionando la producción y circulación de estereotipos y de imágenes racializadas de los y las afrodescendientes en el proceso de formación nacional de alteridades marcadas por raza (Segato, 2007). Especialmente, nuestro interés es el de movilizar e incomodar aquellas representaciones dominantes de la otredad que producen experiencias y subjetividades, que marcan las relaciones sociales de la cotidianeidad y que circulan una y otra vez también en las artes escénicas, especialmente en el teatro y en las *performances* en el espacio público que se definen como populares.

Estas representaciones adquieren matices específicos para el contexto argentino: un país y una ciudad –Buenos Aires– que históricamente han

¹ Este artículo presenta los resultados de la reflexión conjunta que las dos autoras vienen realizando sobre afrodescendencia y representación en las artes escénicas. Una versión preliminar ha sido presentada en la ponencia “El lugar de la diferencia: representaciones racializadas de la afrodescendencia en las prácticas artísticas en Argentina”, presentada en el VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, celebrada en Montevideo, Uruguay entre el 24 y el 27 de noviembre 2020. (Anecchiarico y Rindone, en prensa). Agradecemos los comentarios y los aportes enriquecedores realizados en esa instancia.

invisibilizado a la población de ascendencia africana en la construcción de la nación, así como negado el racismo estructural y la desigualdad marcada por criterios raciales (Anzecchiarico, 2019; Braz, 2018; Geler, 2017; Martín, 2015). El racismo como sistema de dominación colonial y poscolonial atraviesa la historia de la formación de las identidades y alteridades nacionales y tiene un papel central en la formación de las cegueras argentinas hacia el color y la raza que permanecen hasta hoy (Segato, 2007; Briones, 1998); se inscriben en el marco de las antinomias que fundan y sustentan las representaciones sociales hegemónicas, como blanco/negro, civilización/barbarie, nosotros/otros, a las cuales hoy se suman otras dicotomías en el escenario político multiculturalista: visible/invisible, negación/reconocimiento, inclusión/exclusión.² Por otro lado, el proyecto de nación moderna puesto en marcha por las élites gobernantes luego de la independencia de 1816, se basa en el discurso nacional de blanqueamiento/desaparición y tiene correlatos específicos en la representación racializada de la afrodescendencia en el imaginario popular, como nos interesa argumentar en este artículo. Es más, consideramos que estos imaginarios se fueron conformando y consolidando a partir de la producción, circulación y control público de archivos visuales y performáticos, que tienen en la tipificación de “personajes” afrodescendientes la contracara de la “desaparición” discursiva de los mismos.

Recuperando las propuestas de Stuart Hall (2010) y de bell hooks (2019), las representaciones de la negritud y de las personas afro en el campo cultural son necesariamente un lugar de lucha, estrechamente vinculado con la construcción de poder y hegemonía, y también de estrategias para oponerse a ella. Controlar las imágenes es fundamental para construir hegemonía y con ellas establecer discursos de nación donde la diferencia es regulada, administrada y/o invisibilizada. En este marco, nuestro análisis interroga las prácticas racializantes y estereotipadas en las artes escénicas populares contemporáneas. Al respecto, el teatro popular presenta determinadas características de actuación, una precisa relación con el texto dramático y con el público, y una específica concepción del trabajo de actores y actrices (Pellettieri, 2001; Mauro, 2013). Aquí, el término *popular* adquiere significado, en términos dialécticos, en contraposición a *dominante/culto* (Hall, 1984). Aún analizándolo en estos términos, el concepto de *popular* no deja de presentar complejidades y contradicciones en referencia a la representación de prácticas y subjetividades subalternizadas, como los afrodescendientes en el contexto argentino. Nuestra hipótesis es que las reflexiones sobre raza, cultura y nación atraviesan las artes escénicas y, de acuerdo a los casos considerados, ponen en evidencia los límites y los desafíos de la representación en términos de otredad y subalternidad.

En este artículo, revisamos en primer lugar algunos elementos de formación del régimen de representación (Hall, 2010) de la afrodescendencia en Argentina consolidado entre el siglo XIX y el siglo XX, es decir, los archivos visuales y

2 Entendemos por racismo estructural la permanencia del “capital racial blanco” colonial en la estructura de la sociedad, es decir, todos aquellos factores, prácticas y valores “que contribuyen para la fijación de las personas no-blancas en las posiciones de menor prestigio y autoridad, y en las profesiones menos remuneradas” (Segato, 2006: 6).

las “*performances* de negritud” realizadas en el espacio público a través de la práctica del “disfraz” y del *blackface* (localmente llamado “corcho quemado”). Con el objetivo de marcar continuidades y problematizar las prácticas artísticas actuales, focalizamos nuestro análisis en las conmemoraciones públicas de la fiesta patria del 25 de Mayo. Observamos de qué manera se producen cambios en la narración histórica e identitaria nacional a partir de la conmemoración pública de los Festejos del Bicentenario de 2010 en la ciudad de Buenos Aires, y cuáles continuidades y/o rupturas, tensiones y/o naturalizaciones se ponen en juego luego del giro discursivo en términos de inclusión multiculturalista que representó la celebración del Bicentenario (Citro, 2017). En un tercer momento, proponemos una lectura de la obra “Un viaje al pasado” dirigida por el grupo de teatro callejero La Runfla del Parque Avellaneda de la ciudad de Buenos Aires, a partir del trabajo de campo etnográfico que realiza una de las autoras sobre distintos aspectos de la comunidad artística ligada al teatro callejero en este territorio (Rindone, 2020, 2021). A través de los elementos que destacamos de este caso de estudio, analizamos las transformaciones operadas en el marco de la propuesta artística a raíz de los reclamos por el lugar de enunciación y por la autorrepresentación por parte de colectivos afrodescendientes.

De acuerdo a los casos abordados, nos preguntamos si la voluntad de subvertir las narraciones dominantes que imponen la imagen de una Argentina blanqueada y la inclusión de otras historias y subjetividades silenciadas, no confluyan en ulteriores representaciones estereotipadas y racializadas, en donde no hay lugar para las subjetividades afro. En otras palabras, nos interesa problematizar las maneras en que dichas representaciones funcionan para mantener y naturalizar un orden jerárquico racial en el campo cultural, entendiendo la representación racializada como límite de la inclusión de la otredad en el contexto multiculturalista. La intención de este trabajo es iluminar estas contradicciones y diseñar una posible hoja de ruta para guiar reflexiones acerca de la inclusión de subjetividades e historias en el espacio simbólico de la nación, en el marco del multiculturalismo globalizado, pero también acerca de los caminos que aún faltan por recorrer.

El lugar de la afrodescendencia en el imaginario nacional: el régimen de representación racializada en el campo cultural

Las representaciones estereotipadas, fijadas y racializadas de la diferencia cultural, histórica y étnica son prácticas significantes que reducen a las personas a unos pocos y esenciales rasgos que se pretenden fijados por la naturaleza (Hall, 2010). De acuerdo a Hall (2010), la racialización del Otro en la historia de Occidente se basa en oposiciones binarias claves (civilización/salvajismo; pureza racial/hibridez; cultura/natura) a partir de los encuentros de los europeos con la alteridad americana y africana. Mientras que entre los blancos “cultura” estaba opuesta a “naturaleza”, entre los negros se asumía que la “cultura” coincidía con la “naturaleza”. La “raza” –la biología– era su destino. Esta idea estuvo en la base de la justificación del sistema esclavista y de la colonización, así como de los roles de los géneros. Para Hall, la estereotipación y la racialización son clave en el ejercicio de violencia simbólica y tienden a ocurrir donde

existen grandes desigualdades de poder. Para bell hooks, las representaciones de raza y de negritud “apoyan y mantienen la opresión, la explotación y la dominación de las personas negras en diferentes aspectos” (hooks, 2017: 33). A partir de la esclavitud, las élites gobernantes reconocen que controlar las imágenes de las personas no-blancas es central para mantener cualquier sistema de opresión racial. Las identidades/alteridades pensadas como construcciones históricas nos llevan a considerar las clasificaciones y las atribuciones como actos de poder en relación a las diferencias, a las desigualdades y a la opresión, y a la vez considerar la centralidad de los cuerpos y de las corporalidades en los procesos de racialización. A continuación veremos cómo estas nociones se articulan para el caso argentino.

El paradigma de representación de la negritud en la Argentina se profundizó a partir de la segunda mitad del siglo XIX y comienzo del siglo XX, cuando se consolidó la construcción del sentido de lo nacional también a través de la cultura, como la literatura, los géneros musicales “nacionales” como el tango, símbolos de una modernidad argentina sometida a procesos de *limpieza* y de *civilización* que implican el alejamiento de toda posibilidad de contacto con África (Garramuño, 2007). Retomando algunos estudios que analizan la formación de archivos visuales estereotipados de los afroargentinos (Lamborghini y Geler, 2016; Frigerio, 2013; Ghidoli, 2016) y los estudios sobre las representaciones racializadas en los géneros populares como el tango y el *candombe* (Annechiarico et al, 2017; Geler, 2010; Martín, 2015), es posible resaltar que las operaciones discursivas, visuales y performáticas de estereotipación de los afroargentinos han sido fundamentales para la marcación de esta población como otredad interna del proyecto hegemónico de nación, y fueron construyendo repertorios específicos de negritud vigentes aún hoy.

Respecto de los repertorios visuales que retratan a personas afro, es posible destacar una trayectoria histórica específica, como han analizado Ghidoli (2016) y Frigerio (2013): desde los grabados y pinturas de época colonial, los bufones negros de la época de Rosas hasta las caricaturas en publicidades, folletos, revistas e historietas entre los siglos XIX y XX. ¿Qué tienen en común estos repertorios visuales con las representaciones actuales? El régimen de representación se fue consolidando a partir de la producción y circulación de objetos, discursos e imágenes, que asignan roles fijos, subalternos, naturalizados a personas y prácticas afro, representadas de manera estereotipada, caricaturizada y grotesca. Ghidoli (2016) y Frigerio (2013) analizan las imágenes caricaturizadas de las personas afro que circulaban entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, especialmente en las publicidades de productos de uso doméstico, las revistas infantiles y revistas de divulgación, destacando algunas características principales: el rostro como máscara, lo cual remite a la práctica del *blackface* de los *minstrels* norteamericanos, en los cuales actores blancos se pintaban la cara de negro y ejecutaban músicas y bailes típicos de la población afrodescendiente de una forma ridiculizada y caricaturizada. Así, se producía una reducción al mínimo de los rasgos humanos a través de la animalización de los atributos físicos y morales, se fijaban roles subalternos en las jerarquías sociales y se dibujaba una extranjerización y exotización de los sujetos afro. Estos archivos visuales están enmarcados dentro de una mirada transnacional que circulaba

respecto de los afrodescendientes que, a partir del siglo XIX, se configura en el avance del racismo científico, es decir, una readaptación local de prácticas e imaginarios globalizados (Hall, 2010).

Una de las prácticas culturales afro donde más se ha jugado una disputa política e identitaria por el significado de la negritud a lo largo de la historia porteña es sin dudas el *candombe*, desde el propio origen de la palabra: deriva de la lengua kimbundu y significa “perteneciente a los negros” (Ortiz Oderigo, 1974). La antropóloga Alicia Martín (2015), en un estudio sobre el *candombe* en el siglo XIX, destaca que este género artístico sufrió una apropiación por parte de las élites blancas acompañada por una estricta política de control institucional. A mediados del siglo XIX, empezaron a aparecer en los corsos carnavalescos sociedades y clubes cuyos integrantes eran exponentes de las élites blancas disfrazados de negros, que se burlaban abiertamente de la población afroargentina, representándola en su condición esclavizada. La práctica de “disfrazarse de negro” con la cara pintada ya estaba en boga en los *minstrel show* de los Estados Unidos desde la década de 1830:

Actores blancos con la cara pintada de negro imitaban a negros que copiabán los espectáculos de los blancos [...] El travestimiento tuvo que servir a los propósitos de control social: público y actores se confabulaban a espaldas del grupo transvestido, cada uno seguro de su propia superioridad. La degradación social en el travestimiento del *minstrel* se apoyaba en los estereotipos raciales y étnicos (Karrer, 2007 cit. en Martín, 2015 pp. 31-32).

Observando esta práctica, Martín señala oportunamente cómo los carnavales de fines del siglo XIX sirvieron para establecer una jerarquización en la sociedad multirracial, frente al posible ascenso social de los afroargentinos, quienes habían adquirido la condición de libres ciudadanos hacía relativamente poco, con la Constitución de 1853.

A principios del siglo XX se produjo la definitiva exclusión de la población afroporteña del carnaval, en el cual siguieron los corsos de blancos disfrazados de negros mientras los afroargentinos ya no disponían de espacios de participación pública en el ámbito del carnaval.³ En esas representaciones callejeras de las comparsas de blancos tiznados de negro no solamente se empleaba la práctica del *blackface*, sino que se construía un personaje caricaturizado que se remitía a “un estereotipo que conformaba al «negro» como un ser leal, sumiso, poco educado, divertido y «bribón» que el público blanco fácilmente reconocía en el papel de sirviente y esclavizado de antaño” (Geler, 2011: 194). Así, según Lea Geler, en las canciones, bailes y disfraces en los que estos grupos de blancos se autoproclamaban “negros” se ponía en escena una ambigüedad estereotípica que se movía entre el deseo de “ser negro” y la burla. De este modo, se configuraba una relación interracial marcada por la ambivalencia y la

³ El *candombe* afroargentino, al perder su lugar en el espacio público, se retiró a los clubes y en las casas de familia. En la década de 1980, algunos migrantes afroargentinos empezaron a organizar llamadas de *candombe* afroargentino en el barrio porteño de San Telmo, adquiriendo una amplia convocatoria por parte de la ciudadanía porteña y en diferentes puntos del país.

asimetría de poder en el control de las imágenes, de las subjetividades y de la ciudadanía, lo cual produjo un doble efecto: por un lado, la “desaparición” de los afroargentinos de la escena pública y de la narrativa oficial y, por el otro, la consolidación de “tipos” de afrodescendientes aceptables dentro de la idea de nación moderna y blanqueada.

El éxito en el imaginario social de estos “tipos” de negros y negras que circulaban (y circulan) en folletos, propagandas y revistas, y se actuaban (y se actúan) en *performances* públicas se da porque, según Frigerio, representan a la vez una categoría social y un símbolo cultural: “es un “modelo de” que a la gente de la época le ratificaba las características socialmente asignadas a “un negro” y un “modelo para” la interacción que enseñaba o reafirmaba cómo interactuar con uno, ubicando a cada actor en un orden social, en transformación pero aún jerarquizado en términos raciales” (Frigerio, 2013: 153). Ello ocurre porque, según el autor, “el negro es la imagen más fuerte de alteridad”, los afrodescendientes representan, para la sociedad hegemónica y blanca de Buenos Aires, “el Otro más cercano, con el que efectivamente convivió, con mayor o menor intensidad, desde la época de la esclavitud hasta nuestros días” (Frigerio, 2006: 96). Más allá del grado de intensidad de la relación interracial profundamente desigual a la que hace referencia Frigerio, nos parece interesante apuntar algunas consideraciones respecto de la ambivalencia racial y el papel del mestizaje en la formación de los sujetos. Peter Wade argumenta que la relación entre el Yo y el Otro tiene necesariamente matices racializados en la formación de los sujetos en América Latina: pensar el Yo –dice Wade– conlleva pensar el Otro en términos raciales y sexuales (blanco/a, negro/a, indígena, mestizo/a etc.). Estos Otros forman parte del Yo en una relación de ambivalencia y ambigüedad entre el deseo y el temor, la ansiedad y el placer (Wade, 2010). La socióloga y feminista afroamericana Patricia Hill Collins (1991) define estas estrategias de estereotipación utilizadas en el cine, en el teatro y en la publicidad como *imágenes de control*, definidas como reflejos de los intereses de las élites blancas para mantener a la población afrodescendiente en la situación de subordinación. Aplicando estas reflexiones al caso argentino bajo análisis, podemos observar que estos repertorios visuales y performáticos no solo perduran en el tiempo en el imaginario común, sino que representan una poderosa y duradera representación de la afrodescendencia que es vehiculizada y transmitida en diferentes espacios públicos, como las actuaciones artísticas y las aulas escolares en relación con los festejos del 25 de Mayo.

La fiesta del 25 de Mayo en los actos escolares: ¿una iniciación al teatro?

Una de las principales instancias de representación racializada de los afrodescendientes en ámbito público, abordada por estudios críticos más recientes, es la fiesta patria del 25 de mayo donde se conmemora la Revolución de Mayo de 1810, acontecimiento con el cual comenzó el proceso de independencia de la Argentina. Se trata de una de las más importantes y antiguas efemérides nacionales que se celebra en actos públicos festivos y en actos escolares, institucionalizada entre finales del siglo XIX y principios de siglo XX, en coincidencia con el proyecto de modernización nacional (Ocoró Loango, 2011). En la conmemoración es habitual que se realicen dramatizaciones de los acontecimientos

patrios, que incluyen caracterizaciones de los personajes típicos de la época colonial, entre los cuales figuran “negritos y negritas”. Como dicen algunos autores, se trata de un evento totalizante y uno de los pocos espacios públicos de representación de los afrodescendientes, siendo una celebración altamente institucionalizada que reafirma narrativas de nación hegemónicas en continuidad con las ideas decimonónicas de ciudadanía (Grimson y Amiati, 2007; Ocoró Loango, 2011). En los actos escolares del 25 de mayo, por lo general los mismos niños y niñas actúan interpretando los patriotas criollos que impulsaron la Revolución de Mayo y las damas antiguas, o bien los pueblerinos que habitaban el espacio social de la época. Entre ellos, aparecen “negritos y negritas”, es decir, aquellos “tipos” estereotipados de afrodescendientes mostrados en roles subalternos y hijos: vendedores ambulantes, sirvientes, lavanderas y vendedoras de empanadas, por lo general caracterizados a través de la técnica del *blackface* o “corcho quemado”. En otras palabras, se pone en escena una visión racializada e históricamente imparcial que construye personajes afrodescendientes como “esclavizados felices”, acompañados generalmente por canciones infantiles al ritmo del candombe y alejados de todo contexto de subyugación física y simbólica a la que fue sometida esta población, como también del proceso de resistencia y su protagonismo en las luchas de independencia (Guzmán, 2016). Como ampliaremos a continuación, cabe aquí destacar que, en su versión de acto escolar, la representación de los personajes del 25 de mayo representa para muchos argentinos y argentinas una especie de iniciación al teatro al ser, en muchos casos, la primera vez que los niños y niñas caracterizan personajes, confeccionan y usan vestuarios teatrales, ensayan letras y suben a un escenario. De acuerdo con Anny Ocoró Loango, estos personajes construidos:

Hacen parte de un relato mítico que soslaya la condición de subalternidad a la que siguió sometida la población negra. Estos relatos de alguna manera contribuyen a desencadenar un discurso en los niños, en las aulas, o reproducen el que está instalado en un momento determinado; en todo caso, van generando construcciones discursivas en torno al lugar ocupado y jugado por los negros en este proceso (Ocoró Loango, 2011:44).

Es oportuno observar cómo, siguiendo en análisis de Anny Ocoró Loango, estos rituales cívicos se constituyen hasta el día de hoy como dispositivos de construcción de la identidad nacional, en los que se sostienen los rastros de una negritud negada e invisibilizada y que buscan legitimar mitos de origen de la nación, a su vez que fija en un rol naturalizado (esclavizado) y en un espacio delimitado (época colonial) la participación de esta población en la historia nacional (Ocoró Loango, 2011). Retomando lo que hemos argumentado en el apartado anterior, podemos pensar entonces las comparsas de blancos tiznados de negros y los actos escolares del 25 de mayo como *performances* de negritud (Geler, 2011). Junto a los repertorios visuales, estas *performances* construyen una imagen masiva y popular de los afrodescendientes en la esfera pública “logrando simultáneamente que se consolidara un significativo consenso en cuanto a su desaparición y en cuanto a la blanquitud/civilización resultante del pueblo argentino en su conjunto” (Geler, 2011:208). Estas *actuaciones públicas*

de la nación contribuyeron de manera ejemplar en la formación del régimen de representación racializada de la afrodescendencia. En otras palabras, la comunidad imaginada –en términos de Anderson (1993)– se fue narrando a través de la escuela y de las celebraciones de las efemérides patrias que contribuyeron a construir discursivamente una nación blanqueada también a través de estas actuaciones performáticas.

Ahora bien, nos resulta interesante ver de qué manera el régimen de representación racializada se reproduce en la actualidad, con cuáles continuidades y cambios, y con qué tensiones y desafíos. A continuación indagamos en algunas *performances* artísticas realizadas recientemente en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires y vinculadas con las conmemoraciones patrióticas del 25 de mayo, ubicando estas representaciones en el marco del multiculturalismo globalizado y las reformulaciones políticas y culturales movilizadas por el accionar de las organizaciones afrodescendientes.

Los actos públicos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo: de la celebración de una patria blanqueada a la inclusión de la diversidad

A partir de los años noventa aparecen nuevos discursos políticos e identitarios desde sectores del campo intelectual, cultural y artístico porteño, así como movimientos organizados de afrodescendientes, que cuestionan y problematizan ciertas ideas establecidas de las identidades nacionales y, especialmente, el papel de los afrodescendientes en la historia nacional (Annechiarico, 2018; Braz, 2017; Frigerio y Lamborghini, 2009; Ocoró Loango, 2018; Guzmán, 2016). Estos cambios discursivos, que se pueden observar en diferentes planos, también interfieren en las agendas políticas a favor de la diversidad cultural y la inclusión, comenzando a revertir el proceso de invisibilización al cual ha sido sometida la población afrodescendiente desde el siglo XIX (Andrews, 1989; Annechiarico, 2018, 2019). El avance más significativo en este sentido es la Ley 26.852 de 2013 llamada también Ley María Remedios del Valle, que instituye el 8 de noviembre como el Día Nacional de los afroargentinos/as y cultura afro, en homenaje a la combatiente afroargentina en las guerras de Independencia –reconocida como “capitana” o Madre de la Patria–, siendo la única iniciativa de carácter federal que interpela a las escuelas en temáticas afro. En líneas generales, el trabajo pedagógico y público que las organizaciones afro fueron realizando de manera siempre más visible, llevó a plantear las discusiones sobre la vigencia del racismo en la sociedad argentina, incluyendo el campo artístico.

El 2010 fue un año especial para los afroargentinos: por primera vez, fueron incluidos en el censo nacional, con lo cual se dio un paso fundamental para el reconocimiento de esta población. Por otro lado, en 2010 se celebró el Bicentenario de la Revolución de Mayo con un festejo público, masivo y popular por las calles del centro capitalino. En esa ocasión, se realizó por las calles de Buenos Aires un festejo sin precedentes: un gran desfile performático puso en escena, reconfigurados en un nuevo marco discursivo, los hitos de los doscientos años de historia nacional y sus protagonistas. A tal propósito, Alejandro Grimson (2011) plantea que en el año del Bicentenario, la participación

ciudadana en los festejos públicos fue absolutamente desbordante, lo cual lleva a pensar en la fecha patria como un espacio ritual de “totalización”. El festejo del 25 de mayo a partir del año 2010 se habría transformado, entonces, en un ritual colectivo que le dio a los y las argentinas la posibilidad de celebrarse como comunidad. En los festejos del Bicentenario se incluyeron también a las comunidades invisibilizadas por la narrativa hegemónica, especialmente los pueblos originarios y los afrodescendientes, en un bloque llamado “el desfile de la integración” (Citro, 2017). Con una iniciativa del INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo), diferentes agrupaciones afro, artistas, músicos y bailarines armaron una poderosa comparsa de tambores bajo el lema “Argentina también es afro”. Además, la participación de africanos en la historia nacional estuvo presente en los desfiles alegóricos de los regimientos de pardos y morenos que tuvieron un rol muy importante en las guerras de Independencia (Andrews, 1989; Guzmán, 2016).

Silvia Citro (2017) reflexiona acerca de este evento multitudinario destacando que la inclusión de la diversidad fue el resultado de una voluntad política de los gobiernos nacionales que ya desde algunos años estaban promoviendo una imagen multiculturalista de la Argentina, alejándose paulatinamente de la tradición que la quería blanca y europea, al mismo tiempo que intentaban algunos avances de reparación histórica hacia las colectividades en términos de minorías. El desfile histórico-artístico del Bicentenario fue tal vez la mayor espectacularización de esta línea política: por un lado, en la *performance* multitudinaria fueron incluidos, no sin algunos rasgos exotizantes, los pueblos originarios y afrodescendientes en actuaciones realizadas por actores, bailarines y *performers* pertenecientes a las propias comunidades; por otro lado, el desfile fue concebido como un festejo popular y callejero. De hecho, el grupo artístico que organizó y realizó el desfile del Bicentenario –Fuerza Bruta– es heredero de una larga tradición de colectivos conocidos en la Argentina por sus impactantes *performances* en el espacio público, como La Organización Negra,⁴ que encomendaban la eficacia comunicativa de sus actuaciones no tanto al “contar historias” sino al relato emotivo “que te pegara en el pecho y no en la cabeza” (entrevista a Diqui James en Citro, 2017: 60).

En la misma ocasión, en la Plaza de Mayo otro grupo de teatro callejero –La Runfla– en coparticipación con el grupo de teatro Manzana de las Luces, llevaba a cabo “Mascaradas de Mayo”. Desde sus inicios en 1991, La Runfla recogió el legado de los grupos que habían protagonizado el “resurgimiento” de las artes populares de la “primavera democrática” a partir de 1983 y que habían identificado en la calle un escenario privilegiado: el teatro fue solamente una de estas artes populares, junto con el tango, la murga, el circo, entre otras (Martín, 1997; Infantino, 2014; Infantino y Morel, 2015; Mercado, 2017). A

4 La Organización Negra fue un grupo teatral argentino que se gestó en la ciudad de Buenos Aires dentro de la Escuela Nacional de Arte Dramático apenas recuperada la democracia, activo entre 1984 y 1992. Sus *performances* tuvieron lugar siempre en ámbitos urbanos: la calle, espacios públicos, edificios públicos e importantes monumentos de la ciudad como por ejemplo el Obelisco. Su estética se inspiró en las *performances* del colectivo catalán La Fura dels Baus (González, 2015).

pesar de compartir con Fuerza Bruta la predilección por el espacio público, este grupo proviene de una tradición muy diferente: su particularidad es que basan su poética justamente en “contar historias” (Rindone, 2021).

Esta representación de los acontecimientos de la Revolución de Mayo tenía como escenario la Plaza de Mayo, la Manzana de las Luces y el mismísimo Cabildo, de acuerdo con una estética teatral ya experimentada por La Runfla en su trayectoria de actuación en espacios públicos de la ciudad como el Parque Rivadavia y el Parque Avellaneda. Los personajes de la obra “Mascaradas de Mayo” son los próceres que impulsaron la Revolución de Mayo –caracterizados con trajes donados por el Teatro Colón al grupo La Runfla–, los aldeanos y los esclavizados, personajes interpretados por actores y actrices afrodescendientes del grupo de teatro de la Manzana de las Luces, quienes no solamente animaban el desfile con el toque y el baile del candombe, sino que también dramatizaron escenas muy crudas de la experiencia de la esclavitud, así como escenas de liberación en las cuales se rompían las cadenas.

En ambas representaciones –el desfile histórico-artístico y “Mascaradas de Mayo”– podemos ver cómo el hecho de la decisión de integrar actores y actrices afro e indígenas responde a las transformaciones a nivel simbólico y político que conformaban las agendas de gobierno, de militancia afro y de los colectivos artísticos, lo cual, a su vez, marca cambios paulatinos en las prácticas de representación de la diferencia.

Las “mulatas” del 25 de Mayo: entre representación y estereotipación en una obra de teatro callejero

En este último apartado reconstruimos algunos debates recientes sobre la representación estereotipada de la negritud en una obra conmemorativa del 25 de Mayo en el Parque Avellaneda titulada *Un viaje al pasado*. Para el análisis de esta obra, nos basamos en el trabajo de campo realizado entre 2015 y 2020 por Francesca Rindone, quien además de investigadora del campo teatral, es egresada de la EMAD, actriz de teatro callejero y ha participado activamente en la obra *Un viaje al pasado*, como actriz en los años 2015 y 2016 y como espectadora en los años siguientes.

La organización y realización de esta obra, está a cargo del grupo La Runfla, el mismo que había protagonizado junto con el grupo de teatro Manzana de las Luces el espectáculo *Mascaradas de Mayo* en 2010. *Un viaje al pasado* se realiza cada año desde 1994, y representa para los vecinos y vecinas de Parque Avellaneda una celebración importantísima de la fecha patria y de la cohesión que caracteriza el barrio. De hecho, la historia del grupo de teatro callejero La Runfla está muy ligada a la del Parque Avellaneda, lugar histórico de la ciudad de Buenos Aires que fue recuperado por los actores de este colectivo con la participación de las asociaciones vecinales (Rindone, 2022). En este mismo territorio, en el año 2004 surgió, por iniciativa de La Runfla, la primera escuela de teatro callejero de la ciudad, el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, una de las ofertas formativas de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Esta formación se creó con el objetivo específico de transmitir

los saberes ligados a esta teatralidad popular, pero también busca promover el “el uso creativo, libre y responsable del espacio público” favoreciendo la conciencia sobre su valor y entendiéndolo como “el espacio óptimo para la expresión estética y la comunicación de la ciudadanía.”⁵

La comunidad que gravita alrededor del Parque Avellaneda se compone de diferentes grupos que colaboran en la gestión de este territorio y que suelen participar de sus iniciativas culturales: docentes, alumnos y egresados de la EMAD, vecinos del barrio y los demás *actores culturales*,⁶ entre los cuales destacamos los talleristas de distintas actividades artísticas del parque, la murga Los Descarrilados y el grupo de sikuris del Centro Cultural Autóctono Wayna Marka.⁷ Para el acto del 25 de mayo, se realiza la obra *Un viaje al pasado*, dirigida por La Runfla que suele contar con la participación de todos los actores anteriormente mencionados, aunque no de la misma forma: sin dudas, los actores de los diferentes grupos de teatro callejero activos en el parque, los egresados/egresadas y los alumnos/alumnas de la EMAD, cubren el rol protagónico acompañados por los demás actores culturales que interpretan al pueblo y, en ocasiones, por el grupo Wayna Marka. De acuerdo con una precisa concepción del teatro y del texto teatral por parte de estos colectivos artísticos, la idea del espectáculo es contar una historia distanciándose relativamente de su versión “oficial” y poniendo repetidamente el acento sobre las criticidades y las incoherencias de esta Historia con mayúscula. Para lograr el efecto, se utiliza el recurso de la ironía en distintos momentos de la obra y, de acuerdo con la tradición actoral del teatro popular, se emplean elementos del grotesco para caracterizar los personajes: es decir, acentos extranjeros marcados, muecas en la cara, deformaciones del cuerpo, entre otros. La caracterización de las “mulatas”, así llamadas en el guión de la obra, responde a estos mismos cánones y es muy parecida a la de los actos escolares: una larga pollera roja con lunares blancos, a tono con el pañuelo que llevan en la cabeza, y una blusa blanca. El vestuario remite inmediatamente al personaje tipificado de la “mammy” aunque en su versión criolla: retomando el estudio de Hill Collins, *Controlling Images*

5 Desde la presentación del curso en la página web de la EMAD: <https://emad-caba.infod.edu.ar/sitio/curso-de-formacion-del-actor-actriz-para-la-actuacion-en-espacios-abiertos/> Consultado el 26/03/2021.

6 El término refiere a la categoría nativa relevada en el trabajo de campo en Parque Avellaneda: los actores y actrices de teatro callejero activos en este territorio se autodefinen “actores culturales” por su participación a la Mesa de Cultura, una de las comisiones que componen la Mesa de Trabajo y Consenso. De esta forma, queremos distinguir esta expresión adoptada por los y las participantes de la categoría de la antropología que refiere al conjunto de actores/agentes (individuales, colectivos, institucionales etc.) que concurren en un determinado contexto cultural en un momento histórico definido (García Canclini, 1987; Vich, 2014).

7 El Centro Cultural Autóctono Wayna Marka se estableció en Parque Avellaneda en 1998 con el objetivo de promover la cultura Quilla en el barrio y establecer lazos entre los vecinos y vecinas pertenecientes a la comunidad andina. El principal vehículo de estos lazos comunitarios es la música sikuri, que tiene como base instrumentos de viento andinos. Wayna Marka es también el principal responsable de la organización de los festejos de matriz andina que toman lugar en Parque Avellaneda como la feria de Las Alasitas, tradicional del altiplano, que se celebra el 24 de enero, y el Inti Raymi, el año nuevo andino que toma lugar en el solsticio de invierno, entre otras. (fuente: <https://centroculturalautocotonowaynamarka.blogspot.com/> consultado el 27/03/2021).

and Black Women's Oppression (1991) notamos cómo éste es uno de los roles identificados por la autora como “imágenes de control” filtrada en el sentido común a través de los medios de comunicación y el arte para plasmar una imagen de la feminidad afro desde la perspectiva masculina blanca. En palabras de la autora:

Cruzando hábilmente sistemas de opresión racial, de clase y de género, (las imágenes de control, n.d.t.) proveen justificaciones ideológicas efectivas de la opresión racial, políticas de subordinación de género y explotación laboral inherente a las economías capitalistas. (Hill Collins, 1991: 271, traducción de las autoras).

La actrices que interpretan las “mulatas” caracterizan sus personajes con pelucas afro, es decir pelo rizado y negro, maquillándose ya sea con un corcho quemado, o en ocasiones, como en la función del 2018, con un verdadero maquillaje artístico de color marrón oscuro. Sería oportuno investigar cómo estas representaciones estereotipadas de mujeres afro, las “mulatas” de la obra, circulan a escala continental desde por lo menos 200 años, produciendo un impacto negativo sobre la vida de las mujeres negras (González, 1988).

En la esquina de la Avenida Directorio y Lacarra empieza el *Viaje al pasado*. El público es invitado a agarrarse de una larga tela celeste que simboliza la bandera nacional para emprender el viaje hacia el centro del Parque Avellaneda. En este momento, los personajes conversan entre ellos y con el público caracterizando su voz con tonadas y acentos particulares: el Virrey Cisneros, representado como un borracho, lleva siempre su petaca de licor y habla con acento marcadamente español, mientras que los pueblerinos suelen imitar tonadas del interior. Al llegar a la Casona de los Olivera, uno de los edificios históricos ubicados en el parque, el público es recibido por la voz del relator que invita a los espectadores y espectadoras a sentarse en el predio: aquí, los pueblerinos hacen su ingreso a escena, vendiendo los tradicionales pastelitos, torta frita y empanadas preparados por los actores y actrices: “¡Pastelitos calientes! ¡Ricos, muy ricos! ¡Hechos por esta mulata, comerlos trae suerte y evita la mala pata... y además está ayudando a solventar la fogata!”⁸ (Notas de campo de Francesca Rindone, 25/05/2018).

Aquí tenemos una primera referencia a las “mulatas”, que por su parte aparecen junto a los aldeanos para declamar estas líneas y vender sus productos: podemos distinguir una actitud de “esclavizadas felices” que revolean sus faldas teniendo con una mano las bandejas de pastelitos. Sigue una escena en la cual, siempre en el predio de la Casona de los Olivera, los “padres de la patria” Rodríguez Peña, Saavedra, French, Beruti, Castelli y Alberti planifican la declaración del Cabildo Abierto. Cuando se alejan, acontece la escena que más nos interesa. Algunos pueblerinos retoman el centro de la escena y, solemnes, empiezan a declamar los siguientes versos:

8 Los recaudos obtenidos a través de la venta de estos insumos son utilizados para financiar la Fogata de San Pedro y San Pablo, otro evento público que toma lugar todos los años en el Parque Avellaneda el último fin de semana de junio.

Rodríguez de Álzaga⁹ fue un negrero, negrero de profesión, traía barcos cargados, el Río de la Plata lo vio, muchos morían en el viaje, otros de tristeza aquí o al frente de las batallas, ¡solamente porque sí!

Negros que hicieron historia, historias que nunca vi, pero América lo sabe ella sí los vio sufrir, y sin embargo su música hoy nos ayuda a vivir.

Que suene ahora un candombe que vamos a compartir blancos, negros, mestizos y negros de aquí. Que no existen las fronteras cuando el hombre dice sí! (Notas de campo de Francesca Rindone, 25/05/2018).

En este momento, las “mulatas” con sus instrumentos (claves, congas y el tambor *chico* del candombe) toman el centro de la escena para cantar la canción de candombe *Sud Africa Canción Antigua* del artista afrouruguayo Rubén Rada:

Ama rrá Mala iá
A maní con té
A leche de coco
A rosca y café
Hermanito blanco
No se olvide que
Yo tengo la sangre
Igualita a usted

Hermanito blanco
Que feliz seré
Cuando el hombre olvide
Su color de piel

Que negros y blancos
Canten de una vez
La canción deseada
De la sensatez¹⁰

Al retirarse las “mulatas”, los próceres retoman el centro de la escena y no habrá un regreso de estas mujeres durante el resto de la obra. La obra continúa con divertidas escenas en las cuales los patriotas organizan la Revolución de Mayo, intercambios entre Juan José Castelli y el Virrey Cisneros que lo atiende asomado a una ventana de la Casona de los Olivera, y hasta la composición “en vivo” del himno nacional por parte de Blas Parera por pedido de Mariquita Sánchez de Thompson.

Luego de la función del 25 de mayo del 2018, que siguió el formato recién descrito, se originaron debates respecto de la representación de las mujeres negras, a los cuales hacemos referencia en este trabajo: a partir de conversaciones informales que mantuvimos con algunos espectadores y las actrices, emergieron argumentaciones contrastantes respecto del oficio actoral y los límites de

9 Se trata de un extracto del guión de la obra que, en realidad, hace referencia al comerciante español Martín de Álzaga (1755-1812), quien hizo su fortuna como traficante de esclavizados y armas.

10 La canción se encuentra en el álbum *Montevideo* de Ruben Rada (1996) producido por Big World Music.

la representación. En esa ocasión, algunas personas que asistieron a la función, cuestionaron la caracterización estereotipada de las mujeres esclavizadas que se realizaba en la obra, en especial el uso de la técnica del *blackface*, que ya venía siendo ampliamente debatida desde distintos sectores activistas afro, artísticos y académicos también en la Argentina. En respuesta, las actrices consideraron que una parte importante del oficio del actor/actriz consiste en representar la otredad en el sentido de “aquello que no somos” y que este ejercicio debería hacerse “sin censuras ni límites”: poner límites al teatro significaría paralizarlo, intelectuallizarlo, quitarle su esencia (Notas de campo de Francesca Rindone, 25/05/2018).

Esta fue una de las ocasiones en las que más entraron en tensión los dos roles principales que la antropóloga cumple respecto al campo etnográfico: el de investigadora y el de artista formada en la misma carrera que las actrices, con las cuales además se comparten lazos afectivos muy importantes que habilitan charlas profundas. Los argumentos se alejaron paulatinamente del caso concreto que se había puesto sobre la mesa, es decir la representación de las “mulatas”, llegando a una especie de recuento de los distintos personajes “polémicos” que se habían visto (o creado) hasta el momento: un negociante chino, una inmigrante rusa, un “pibe chorro”, etc. La conclusión de las actrices fue que “entonces tendríamos que cuestionar todo nuestro trabajo” (*ibidem*), y aunque claramente fue formulada como extremo inalcanzable para defender la *performance*, esta enunciación representó un importante disparador para articular nuestra reflexión que elaboramos posteriormente.

En primer lugar, la idea que opone el “hacer” de los actores al (sobre)análisis de los académicos nos remite a algunas reflexiones desarrolladas por Victor Vich en su libro *Desculturizar la cultura* (2014). El autor peruano invita a no contraponer los dos campos —el intelectual y el artístico— como si estuvieran separados y, citando a Rubén Bayardo, a abandonar la idea que “los que hacen no reflexionan y los que reflexionan no hacen” (Bayardo, 2005: 21, en Vich, 2014), resaltando así la necesidad de implementar políticas culturales que regulen el campo artístico y cultural por su rol de creador y vehículo de símbolos. El campo cultural, como sabemos, no es autónomo, ni ajeno a las problemáticas del resto de la sociedad (Bourdieu, 1990), por lo tanto no es independiente de las leyes que regulan la producción simbólica. Por estos motivos resulta insólito pensar que se pueda confiar en una “mano invisible” que regula la producción simbólica de las *performances* en pos de una supuesta libertad en la creación artística. En efecto, la idea de replantearse no uno sino varios aspectos de la creación teatral empezando por la caracterización de los personajes, es válida y urgente. Las reflexiones de la historiadora en artes Karina Mauro (2015) indican como características fundamentales del teatro popular argentino el uso del grotesco, la modificación del cuerpo y de la voz de actores y actrices, el recurso de la imitación de los acentos extranjeros. En el marco de una representación patriótica llevada a cabo en el espacio público, es indudable que estos recursos actorales sean eficaces, pero es preciso analizar las repercusiones de estas caracterizaciones en relación con personajes racializados y/o subalternizados, más tratándose de mujeres negras. En términos de representación, el filósofo José A. Sánchez (2016) opera una distinción en cuatro puntos para abarcar los diferentes significados otorgados a este concepto en el idioma castellano, analizando cómo éstos afectan las concepciones de lo teatral entre sus hablantes:

La *representación teatral*: poner en escena una obra dramática. A su vez, esto se diferencia entre la escenificación y el momento de hacer presente la obra, lo que en el castellano rioplatense identificamos con “función”.

El ámbito de la *creación*: un actor construye un personaje. Es el ejercicio de ponerse en el lugar del otro (mímesis).

La capacidad de representar los *rasgos comunes*, o las “esencias”, por ejemplo la capacidad de sintetizar rasgos que constituyen una comunidad.

El significado más estrictamente “político” de la palabra: en una democracia, el gobierno elegido por el pueblo representa los intereses de los ciudadanos. También se conjuga en un sentido empresarial (el representante de una empresa), legal o sindical.

Poniendo en diálogo el punto dos y el cuatro, el autor plantea la posibilidad de que un actor o un político represente la vida de alguien ajeno y subalterno, pero al mismo tiempo se pregunta:

¿El despliegue de la potencia de los representados en la escena (teatral o política) sirve para empoderarlos o contribuye a empoderar al virtuoso? Ésta es la ética de la representación. No hay una respuesta general. La legitimidad del teatro, del viejo teatro en que se representan personajes, como la legitimidad de la política, se basan en una decisión ética, en una devolución constante del poder a aquellos cuya potencia se usa. (Sánchez, 2012: 185)

En el caso de la representación de las “mulatas” en la obra “Un viaje al pasado”, no cabe duda que la comunidad afroargentina no salió empoderada bajo ningún aspecto. La misma, al contrario, se había expresado en ese mismo año, 2018, a través de una campaña informativa realizada por las principales organizaciones de afrodescendientes, como DIAFAR (Díaspóra Africana de la Argentina) y la Comisión Organizadora 8 de Noviembre, en contra de la práctica del “corcho quemado” y en general contra cualquier representación estereotipada de personas afrodescendientes.¹¹

11 La Comisión Organizadora 8 de Noviembre reúne distintas agrupaciones de afroargentinos, afrodescendientes y africanos. El nombre es elegido en homenaje a la madre de la patria María Remedios del Valle, fallecida el 8 de noviembre 1847, en cuya fecha se instituye el Día nacional de los afroargentinos y cultura afro. Nos referimos aquí a las repercusiones públicas que tuvo la difusión por las redes sociales de imágenes que mostraban el uso de la práctica del *blackface* por parte la Cátedra de Caracterización y Maquillaje del Departamento de Artes Visuales de la UNA, que preveía la caracterización de personajes afro desde raperos y activistas de derechos civiles de inspiración estadounidense, hasta otros “tipos afro” con canastos de fruta y selva de fondo. El caso detonó en las redes sociales de organizaciones afrodescendientes del país: la Comisión Organizadora del 8 de Noviembre y la Díaspóra Africana de la Argentina prontamente emitieron comunicados en repudio a estos actos de racismo institucional. A raíz de este y de otros casos que emergieron del campo artístico (ya sea en sus prácticas o en la formación) las organizaciones incrementaron sus esfuerzos para garantizar una mejor y más ética representación de su comunidad de referencia. Para leer sobre el caso: <https://afrofeminas.com/2018/06/29/estereotipacion-de-la-negritud-disfrazada-de-arte/>. Comunicado de repudio a la utilización del *blackface* en la Cátedra de Caracterización y Maquillaje https://una.edu.ar/noticias/comunicado-conjunto-de-la-comision-organizadora-8-de-noviembre-y-la-universidad-nacional-de-las_21147 (consultados el 20 de marzo 2021).

Evidentemente, la problematización mayor que intervino en la obra *Un viaje al pasado* se dio en el tercer nivel de representación teorizado por Sánchez: se trató de esencializar los supuestos rasgos característicos de la población afroargentina, desde una mirada blanca y hegemónica, fijándola en atributos físicos estereotipados e fetichizados, como advierte Hall (2010), a partir de un retrato de las mujeres negras de la época como “esclavizadas felices”, “felices” de ser el decorado de una patria cuyos héroes son blancos y masculinos. Las principales diferencias entre esta *performance* contemporánea y los carnavales del siglo XIX residen en las intenciones de sus actores/actrices y en el contexto epocal de su realización: mientras en los carnavales de 1800 la burla hacia la comunidad afroargentina era explícita y simultánea al proyecto de su borrado por parte de la hegemonía nacional, aquí la representación estereotipada, con *blackface* incluido, se realiza en un contexto sociopolítico de inclusión de la comunidad afroargentina en términos de diversidad cultural y de su participación activa en la historia patria, actualizando el guión de las dramatizaciones del 25 de mayo en los actos escolares.

Ahora bien, estas observaciones nos ayudan a situar al centro de la discusión sobre la representación la vigencia del racismo como práctica estructurante de las relaciones sociales, a menudo solapado, automático e irreflexivo (Segato, 2006: 5). Se trata de un racismo “bienintencionado”, el racismo diario y difuso del ciudadano común, cuyo accionar se inserta en el universo de creencias profundas y arraigadas que hace del racismo una práctica difícil de reconocer porque se vuelve costumbre. Por su parte, el sociólogo brasileño Florestan Fernandes ubica una ambigüedad axiológica de las personas socialmente blancas, que hace que los prejuicios de color sean condenados en el plano ideal en vez que en el de la acción directa.

El “prejuicio de color” es condenado sin reservas, como si constituyese un mal en sí mismo, más degradante para quien lo practica que para quien lo padece. La libertad de preservar los antiguos tratos discriminatorios y prejuiciosos, sin embargo, se considera intocable, siempre que se mantenga el decoro y sus manifestaciones puedan encubrirse o disimularse (Fernandes, 1966 [2017]: 42).

Parte de este gran problema es que el “racismo de costumbre” impide la crítica a la ideología racial dominante y confluye en actitudes vacilantes y ambiguas por parte de la ciudadanía socialmente blanca. En el caso abordado, vemos en acto el “prejuicio de no tener prejuicios” del que habla Florestan Fernandes, que al ser cuestionado produce dolor u oposición inmediata, en nuestro caso por parte de las actrices interpeladas, ya que es percibido “más degradante para quien lo practica que para quien lo padece”, y la situación se vuelve más compleja aún si, como expresaron las actrices, este pedido de revisión pone en jaque el oficio mismo del hacer teatro. Lo que está en debate entonces no es la libertad en la elección de recursos actorales, ni la defensa de la libre y espontánea creación artística, sino más bien la “libertad de preservar los antiguos tratos discriminatorios”. La creación de los personajes de “mulatas”, no tiene ninguna espontaneidad: como nos interesa destacar, la representación que toma lugar el 25 de mayo, en el Parque Avellaneda así como en cualquier acto escolar, tiene raíces muy profundas en la historia de las representaciones estereotipadas de la

negritud en la Argentina. Sin embargo, las actrices que representan las “mulatas” no se percibían herederas de esta tradición, manifestando por lo contrario una genuina inquietud por reivindicar la presencia de la población afroargentina en la obra y una voluntad explícita de rescatar la historia de esclavitud a partir de la canción *candombe* que ellas interpretan.

En los años siguientes se observaron cambios paulatinos en la representación de las “mulatas” en la misma obra. En 2019, las actrices encargadas de interpretar las “mulatas” decidieron no maquillarse ni con el corcho quemado ni con un maquillaje profesional, evitando así reproducir el aspecto más cuestionado de su actuación: el *blackface*. No obstante, la restante caracterización a través del disfraz, con pollera roja de lunares y pelucas de pelo crespo y negro, permanecía invariada, así como quedó fijo el rol de “esclavas felices”, ya que no cambió en nada el guión de la obra. Al siguiente año, la emergencia sanitaria a causa de la pandemia de COVID-19 imposibilitó la función de la obra *Un viaje al pasado* en Parque Avellaneda, y se realizó en modalidad virtual. Allí, las actrices que en los dos años anteriores habían interpretado las “mulatas” se limitaron a cantar *Sud África Canción Antigua*, pero ya sin ningún tipo de caracterización. Al ver la actuación de forma virtual, llamaba la atención la manera en que, ya despojada de sus caracterizaciones racializadas y estereotipadas, la canción adquiere otros significados que tienen directamente que ver con la crítica al racismo, sin perder por ello su valor artístico garantizado por el indiscutible talento musical de las actrices. En conclusión, pareció efectivizarse en el seno de este grupo un paulatino cambio en las estrategias de representación teatral, posiblemente abriendo el camino hacia una transformación más profunda que pueda en primer lugar identificar de manera crítica y abandonar los estereotipos y caricaturas propios del régimen de representación racializada de la afrodescendencia en este país.

Consideraciones finales. La representación racializada como límite de la actuación

Las experiencias retratadas de los festejos del Bicentenario y la obra *Un viaje al pasado*, ponen en relieve los límites y ambivalencias de la inclusión de la diferencia étnica-racial en los imaginarios de nación en los contextos multiculturalistas actuales, que van de la mano de procesos de etnización, exotización y fetichización en el marco de lo que llamaríamos, con Stuart Hall, “el espectáculo del Otro” (Hall, 2010).

A la luz de estas reflexiones nos preguntamos: ¿Cuáles son las posibles estrategias para superar la producción y reproducción de estos mecanismos de estereotipación? La filósofa brasileña Leila González (1988) resalta cómo durante siglos los sectores subalternos han tenido que llevar a cabo una importante lucha por afirmarse en sus propias narrativas y subjetividades, ya que históricamente “habían sido hablados” e infantilizados por otros, los sectores dominantes. En el ensayo *Can the subaltern speak?* (1985) la filósofa Gayatri Spivak identifica como sujeto subalterno aquel que no puede hablar, no por incapacidades físicas o intelectuales, sino por la pérdida/sustracción de su lugar de enunciación. Asimismo, la carencia de posibilidades de auto-representarse lo

lleva a ser víctima de representaciones estereotipadas, usurpadoras y humillantes por parte de los grupos dominantes.

Un primer paso sería entonces pujar por la autorrepresentación, es decir, la reivindicación de un rol protagónico por parte de las subalternidades en las narrativas que interpelan las experiencias de estos grupos. De aquí se desprende lo que otra filósofa brasileña, Djamila Ribeiro, denomina como “lugar de enunciación” (Ribeiro, 2019). La teoría del lugar de enunciación parte del supuesto de que para determinados grupos sociales ha sido históricamente prohibitivo acceder a determinados lugares de representatividad. De ahí, es preciso observar las estrategias de producción cultural-política de los colectivos afrodescendientes.

En segundo lugar, cabe preguntarse acerca del papel fundamental de las artes escénicas en la deconstrucción de las representaciones racializadas y las narrativas hegemónicas en el campo artístico y cultural, rescatando su “rol de creador y vehículo de símbolos” (Vich, 2014).

Si extendemos esta reflexión al universo de las artes, encontramos una clave de lectura importante para interpretar la obra *Un viaje al pasado*: a pesar de la pretensión de contar historias de personajes afrodescendientes, no es protagonizada por actores/actrices afros, ni parece haber tomado en consideración experiencias, relatos y narrativas propias de este grupo subalternizado. Por el contrario, en la obra se emplean técnicas de dramatización de antaño, como el *blackface*, el vestuario y los roles fijos subalternos, sin muchas variaciones respecto de los actos escolares que describimos. En otras palabras, se desconoce la participación de la población afrodescendiente como sujeto activo de la historia argentina, obviando importantes figuras históricas como María Remedios del Valle, que tiene un peso trascendente en las reivindicaciones de las asociaciones afrodescendientes y en las políticas públicas más recientes (Anneckhiarico, 2018). En este trabajo propusimos unas reflexiones sobre las representaciones racializadas de los y las afrodescendientes en el imaginario social argentino; nos detuvimos en analizar la construcción de un archivo visual y performático público que se fue consolidando a lo largo de todo el siglo XX hasta la actualidad, a través de la producción y circulación de imágenes estereotipadas y actuaciones performáticas de “disfraz” que ubican la negritud en lugares fijos, inamovibles y naturalizados. A la par, destacamos cómo el régimen de representación tuvo y tiene específicos efectos en la creación de sentidos acerca de la experiencia histórica de los y las afroargentinas: invisibilizados por el canon eurocéntrico y blanqueado de nación, negados como sujetos de la historia, sus experiencias e identidades fueron representadas como imágenes estereotipadas a partir de la mirada del otro, el blanco (Fanon, 1952). Entendemos que los actos escolares del 25 de mayo y los carnavales de entre siglo son los dos escenarios públicos e institucionales donde se lleva a cabo la idea de “desaparición” de los afroargentinos y la construcción de personajes racializados.

Nos interesó entonces interrogar las prácticas de representación de los afrodescendientes en actuaciones performáticas públicas contemporáneas, como los festejos del Bicentenario en el año 2010 y una obra de teatro callejero sobre la historia patria del 25 de Mayo. Nos preguntamos de qué manera circulan y se reproducen “tipos” fijos afro y cuáles interrogantes dejan planteados a la hora

de pensar en los límites de la representación teatral. El racismo es uno de estos límites, el más urgente y, a la vez, menos debatido.

De acuerdo con Denise Braz en una nota publicada en *Página 12* en el año 2018, el *blackface* presente en las celebraciones del 25 de Mayo es resultado de una educación racista en todos sus niveles y por ende debe ser abandonado (Braz, 2018). Los cuerpos negros caricaturizados y grotescos nos hablan no solamente de una representación racializada y discriminadora, sino también de una imposibilidad de ver la diferencia en términos de igualdad por parte de la sociedad hegemónica de ayer y de hoy. El sociólogo brasileño Florestan Fernandes teorizó a propósito de esto, indicando como uno de los mayores obstáculos el “prejuicio de no tener prejuicios” (Fernandes, 1966 [2017]: 42) muy difundido entre las personas socialmente blancas, que les impide tomar una acción directa para revisar las prácticas racistas, las cuales permanecen condenadas solamente en el plano ideal. Esto explicaría parcialmente por qué parece tan difícil instalar un debate en el marco de las artes escénicas, y paradójicamente más todavía, como vimos en el caso de la obra *Un viaje al pasado*, en aquellos casos en donde la representación estereotipada es justificada a través de un discurso politizado que reivindica otras formas de narrar la historia, cargado de “buenas intenciones”, pero que, a su vez, impide ver y cuestionar el régimen de representación racializada. Por ello, nos parece oportuno seguir reflexionando sobre las especificidades de la actuación popular (Mauro, 2015) y sobre la noción de *representación* en un sentido amplio, no solamente en la acepción teatral, ya que hay fuertes implicaciones políticas y éticas (Sánchez, 2012) que parecieran poner en cuestión las bases mismas del trabajo de actores y actrices.

Los pronunciamientos públicos de las organizaciones de afrodescendientes de la Argentina en contra de la estigmatización, junto con las nuevas lecturas críticas acerca de la vigencia del racismo y sus efectos en la vida de las personas racializadas, así como de las cegueras constitutivas de las narrativas públicas de la identidad nacional, representan importantes pasos para deconstruir las prácticas de representación estereotipada de la afrodescendencia en el ámbito artístico teatral. Para ello, es necesario, tal como advierten incansablemente las organizaciones afro, revisar la enseñanza también artística, incluir herramientas capaces de intervenir en la transformación social de imaginarios y prácticas racistas. Entendemos que seguirá siendo muy difícil transformar estos debates en acciones concretas sin una revisión efectiva de todo el sistema de representaciones estereotipadas que afecta el fondo poético común (parafraseando a Jacques Lecoq) de los y las argentinas.

Nos interrogamos finalmente, abriendo el debate para futuras indagaciones, respecto del accionar de los colectivos artísticos afro, especialmente de mujeres, activos en la ciudad de Buenos Aires, pensando de qué manera estas experiencias plantean un cuestionamiento al sistema hegemónico de representaciones de la negritud en las artes escénicas.

Referencias bibliográficas

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Andrews, George Reid (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Anecchiarico, Milena (2018). "El patrimonio cultural afroargentino: un análisis del programa "Ruta del Esclavo" Unesco en Argentina". *Revista del Museo de Antropología*, Universidad Nacional de Córdoba, 11(1), pp. 229-240.

—(2019). "Afrodescendientes y Estado argentino: estrategias de visibilización, disputas y ambivalencias en el campo de las políticas culturales". *Revista Políticas Públicas e Segurança Social*. Dossiê Políticas Públicas e Questões Raciais, Sao Paulo, Vol. 2, n. 2, pp. 137-157.

Anecchiarico, Milena, Martin, Alicia y Mercado, Camila (2017). "Dimensiones afro en el tango. Tensiones racializadas en los géneros populares del Río de la Plata". *Antropologías del Sur*, Revista de la Escuela de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Año 4, n. 5, pp. 65-80.

Anecchiarico, Milena y Rindone, Francesca (en prensa). "El lugar de la diferencia: representaciones racializadas de la afrodescendencia en las prácticas artísticas en Argentina". Acta del VI Congreso de Antropología latinoamericana ALA, Montevideo, 24 al 27 de noviembre de 2020.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.

Briones, Claudia (1998). *La alteridad del "cuarto mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Citro, Silvia (2017). "Cuando «los descendientes de los barcos» comenzaron a mutar. Corporalidades y sonoridades multiculturales en el bicentenario argentino". *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, Volumen 12, Número 1, pp. 53-75.

Fanon, Frantz (1952). *Piel negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, Editorial Mil Ombúes.

Fernandes, Florestán (2017). *El negro en el mundo de los blancos*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Frigerio, Alejandro (2006). "«Negros' y 'Blancos' en Buenos Aires. Repensando nuestras categorías raciales". En: Maronese, L. (comp.) *Buenos Aires Negra. Identidad y cultura*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires, pp. 77-98.

Frigerio, Alejandro (2013). “Sin otro delito que el color de su piel”. Imágenes del “negro” en la revista *Caras y Caretas (1900-1910)*. En: Guzmán, Florencia y Geler, Lea (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires, Biblos, pp. 151-172.

Frigerio, Alejandro y Lamborghini, Eva (2009). “El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad blanca”. *Cuadernos de Antropología Social* n. 30, pp. 93-118.

García Canclini, Néstor (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo.

Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Geler, Lea (2010). *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario, Ediciones Prehistoria

— (2011). “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performance de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX-XX)”. En: García Jordán, Pilar (Ed). *El Estado en América Latina. Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*. Universitat de Barcelona, pp. 183-211.

—(2014). “Teatro y afrodescendencia en Buenos Aires”. *Investigación Teatral*, Vol. 4 N.6, pp. 81-102.

Ghidoli, María Lourdes (2016) “La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos”, *Revista Corpus* [en línea]. <http://corpusarchivos.revues.org/1744>

González, María Laura (2015) *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires, Interzona

Gonzalez, Léila (1988). “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/ 93, pp. 69-82.

Grimson, Alejandro y Amati, Mirta (2007), “La nación escenificada por el estado. Una comparación de rituales patrios”. En: Grimson, Alejandro (Comp.) *Pasiones Nacionales*, Buenos Aires, Editorial Edhasa.

— (2011) *Los límites de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Ediciones.

Guzmán, Florencia (2016). “María Remedios del Valle. “La Capitana”, “Madre de la Patria” y “Niña de Ayohuma”. Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular”. *Revista Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. Editorial Mondes Américains [en línea]. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69871>

Hall, Stuart (1984) “Notas sobre la deconstrucción de «lo popular»”. En: Samuel, Raphael (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

—(2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*.

Restrepo, Eduardo, Walsh Catherine y Vich Victor (Eds.), Popayán, Enviñón Editores.

Hill Collins, Patricia (1991) "Controlling Images and Black Women's Oppression". En: Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Londres, Routledge, pp. 266-273.

hooks, bell (2019). *Olhares negros. Raça e representação*. São Paulo, Editora Elefante.

Infantino, Julieta y Morel, Hernán (2015). "Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la post-dictadura (1983)". *Revista Antropológica*, Universidad Federal Fluminense. 38, pp. 321-347

Lamborghini, Eva y Geler, Lea (2016). "Presentación del Debate: Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a lo "negro" en Argentina, siglos XX y XXI". *Revista Corpus* [en línea]. URL: <http://corpusarchivos.revues.org/1735>

López, Laura (2002). "Actuaciones culturales e identidad. El caso de las Llamadas de tambores en Buenos Aires". Actas del XII Congreso Nacional de Folklore, Córdoba.

Martin, Alicia (1997) *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue.

—(2015) "Candombe, progreso y blanqueamiento forzado en los festejos del carnaval de Buenos Aires a fines del siglo XIX". En: Crespo, Carolina, Morel, Hernán y Ondelj, Margarita (Comp.). *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires, Editorial CICCUS, pp. 21-50.

Mauro, Karina (2013) "El actor popular en el teatro occidental". *Revista Pitágoras* 500, n.5, Universidade Estadual de Campinas, pp. 15-31.

Mercado, Camila (2017) "Arte y transformación social en Buenos Aires. Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario". *Cuadernos de Antropología Social*/45, Buenos Aires, pp. 117-132.

Ocoró Loango, Anny (2011). "La emergencia del negro en los actos escolares del 25 de mayo en la Argentina: del negro heroico al decorativo y estereotipado". *Revista Pedagogía y Saberes*, N° 34, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, pp. 33 - 50.

—(2018). "Del Kirchnerismo al Macrismo: Afrodescendientes, política y Estado en la Argentina". En: Campoalegre Septien, Rosa (Ed.), *Afrodescendencias: Voces en resistencia*. Buenos Aires, CLACSO, pp.267-287.

Ortiz Oderigo, Néstor (1974). *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Plus Ultra.

Pellettieri, Osvaldo (2001). “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”. En: Pellettieri, Osvaldo. *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional argentino”*, Galerna, Buenos Aires.

Ribeiro, Djamilia (2019). *Lugar de Fala*. São Paulo, Editora Polen.

Rindone, Francesca (2020). “La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires” en: *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 2(38), 1-23.

— (2021). “Procesos de legitimación del teatro callejero en el campo de las artes escénicas: el caso del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (EMAD)”. En: *Papeles de Trabajo*, vol.14, n. 25, 46-61.

— (2022). “Proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda. La participación de agrupaciones vecinales y colectivos artísticos en la recuperación de un espacio público” en: *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 1(26), 150-169.

Sánchez, José A. (2012) “Ética de la representación”, *Artes La Revista* n. 18, Medellín, pp.177-192.

— (2016) *Ética y representación*, México, Editorial Paso de Gato.

Segato, Rita Laura (2006). “Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales”. *Série antropologia*, N. 404. Brasília [en línea]. URL: <http://dan.unb.br/images/doc/Serie404empdf.pdf>

— (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2009) *¿Can the subaltern speak?*, Barcelona, MACBA.

Vich, Victor (2014) *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Wade, Peter (2010). “La presencia de ‘lo negro’ en el mestizaje”. En: Cunin, E. (Coord.) *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro” en América Central y el Caribe*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 107-127.

Páginas web consultadas

Braz, Denise (2018). “Corcho Quemado. ¿Qué es el blackface? Revisando la educación racista que supimos conseguir”. <https://www.pagina12.com.ar/126215-corcho-quemado> (consultado el 20 de noviembre de 2021).

Comunicado de repudio a la utilización del *blackface* en la Cátedra de Caracterización y Maquillaje: https://una.edu.ar/noticias/comunicado-conjunto-de-la-omision-organizadora-8-de-noviembre-y-la-universidad-nacional-de-las_21147 (consultado el 20 de noviembre de 2021).

Montaño Ortiz, Lisa. *Estereotipación de la negritud disfrazada de arte*: <https://afrofeminas.com/2018/06/29/estereotipacion-de-la-negritud-disfrazada-de-arte/> (consultado el 20 de noviembre de 2021).

EMAD: <https://emad-caba.infed.edu.ar/sitio/curso-de-formacion-del-actor-actriz-para-la-actuacion-en-espacios-abiertos/> (consultado el 20 de noviembre de 2021).