

De los Diamantes Negros a las Mulatas de Ébano. Mujeres afroargentinas, arte y la construcción de espacios de negritud públicos en Buenos Aires (1950 a 1980)¹



Lea Geler*
leagelerz@gmail.com



Carmen Yannone**
yannonecarmen@gmail.com

Resumen

El presente artículo hace foco en las trayectorias artísticas de dos mujeres afroargentinas que lideraron dos conjuntos musicales afroargentinos. Tina Lamadrid era la voz de “Los Diamantes Negros”, cuyos shows se realizaban en Buenos Aires durante las décadas de 1950 y 1960. Carmen Yannone, sobrina de Tina, fue fundadora de “Las Mulatas de Ébano”, que actuaron con distintas formaciones desde fines de la década de 1960 hasta inicios de la década de 1990. Gracias a la memoria oral, proponemos no solo reponer la vida y las elecciones de dos mujeres representantes de distintas generaciones de afroargentinas según los constreñimientos de raza, clase y género con los que debían lidiar, sino también revisar cómo, a pesar del extremo racismo, sexismo, estereotipación y extranjerización que debían soportar en aquel período, estos espectáculos musicales abrieron espacios que permitieron reinstalar y conversar la negritud públicamente y que las artistas afro se reencontraran con ella, organizaran redes de intercambio afrodiaspórico, trazaran trayectorias profesionales, forjaran un lugar representacional en la esfera pública reclamando autoridad y sentaran las bases del activismo afro que surgió en el país a partir de la década de 1990.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” - GEALA/ Conicet.

** Asociación Civil de Mujeres Afrodescendientes en la Argentina.

¹ Agradecemos especialmente a Berenice Corti, Paulina Díaz, María de Lourdes Ghidoli, Paulina Alberto, Marta Maffia por su inestimable ayuda para realizar este texto y, especialmente, a Eva Lamborghini, quien nos cedió las transcripciones de las extensas entrevistas que realizó con María Magdalena Lamadrid, cuyo fallecimiento nos encontró con el trabajo ya terminado. Este texto está dedicado a ella. La investigación se llevó a cabo gracias al apoyo de los proyectos PICT 2019-04174 y PUE 22920170100057CO.

▮ **Palabras clave:** afroargentinas, arte, espacios de negritud

From the black Diamonds to the Ebony Mulattas. Afro-Argentine women, art and the constructions of public spaces of blackness in Buenos Aires

Abstract

This article focuses on the artistic trajectories of two Afro-Argentine women who led two Afro-Argentine musical groups based in Buenos Aires. Tina Lamadrid was the voice of “Los Diamantes Negros”, who performed during the 1950s and 1960s. Carmen Yannone, Tina’s niece, was the founder of “Las Mulatas de Ébano”, who performed with different formations from the late 1960s to the early 1990s. Following the trajectories of two generations of Afro-Argentine women thanks to oral memory, we propose not only to recount their lives and choices according to the constraints of race, class and gender they had to deal with, but also to review how, despite the extreme racism, sexism, stereotyping and foreignization they had to endure in that period, these musical shows opened up spaces that allowed blackness to be publicly reinstalled and discussed, and for Afro artists to reencounter it, organize Afrodiasporic exchange networks, chart professional trajectories, forge a representational place in the public sphere claiming authority and lay the foundations for the Afro activism that emerged in the country from the 1990s onwards.

▮ **Key Words:** Afro-Argentine Women, Art, Spaces of Blackness

Dedicado a Pocha Lamadrid

Introducción

A lo largo del tumultuoso período que va de 1950 a 1980, entre gobiernos democráticos y de facto, políticas estatales genocidas, ciclos de industrialización-desindustrialización y repetidas crisis económicas que se fueron haciendo cada vez más profundas, la representación de la Argentina como un país de población homogénea, blanca y europea nunca estuvo en cuestión.² Entre otras, la idea de la “desaparición” afroargentina, basada en argumentos falaces que circulaban especialmente, pero no únicamente, a través del currículo escolar, modificaba las (auto)percepciones racializadas de la población y constreñía las posibilidades de identificación pública y privada de los sujetos racialmente marcados como no-blancos o no-europeos. A pesar de todo esto, los descendientes de esclavizados de origen africano continuaban con sus vidas e intentaban lidiar con la discriminación y el racismo que sufrían. Lo hacían de diferentes maneras, según su clase social, el lugar donde vivían y su género (Geler, Yannone & Egido, en prensa), muchas veces a través de propuestas artísticas. Aun con grandes limitaciones debido al contexto de imposición de blanquitud nacional, el arte servía como un canal privilegiado para expresar conflictos imposibles o difíciles de articular públicamente (De la Fuente, 2018), como eran en aquel momento la negritud y lo racial en Argentina. En un país con enorme tradición en artes escénicas, el teatro constituyó uno de los pivotes en que el cuestionamiento a la blanquitud se hizo presente (Geler, 2012a). Sin embargo, el musical fue el ámbito más importante que los afroargentinos utilizaron para construir

² Momentos como los gobiernos peronistas habilitaron una cierta desestabilización del paradigma de blanquitud (Adamovsky, 2016) pero esto no llegó a impactar en la representación de la población como nación “racialmente” homogénea (Lamborghini & Geler, 2016).

redes de intercambio, que habilitaban reimaginar y repensar la africanidad y ponerla en discusión, no en palabras sino a través de performatividades sonoras y corporales, así como también habilitaban reclamar autoridad (Sommer, 2018).

Como sucedió en casi toda Afrolatinoamérica, los afroporteños construyeron “espacios de negritud” (en un sentido similar al que De la Fuente retoma de King-Hammond, 2018: 418), seguros y sagrados, en los que música y baile eran elementos fundamentales. En este texto proponemos que, en la segunda mitad del siglo XX y en Buenos Aires, estos espacios pueden entenderse en dos vertientes. La primera, como espacios propios, dentro de esferas domésticas o en momentos de sociabilidad acotada, como los bailes de carnaval del Shimmy Club que los afroporteños organizaron en la Casa Suiza durante las décadas de 1930 a 1970 aproximadamente (Frigerio, e/p; Cirio, 2019). La segunda, como espacios de negritud públicos, en forma de espectáculos musicales y bailables para espectadores autorreconocidos como blancos que los veía en tanto artes “exóticas”, “extranjeras” y “sensuales”. No por tener carácter público y profesional fueron menos importantes. Al contrario, a pesar del extremo racismo que los afroargentinos debían soportar, estos espacios permitieron reinstalar y conversar la negritud públicamente y que los artistas se reencontraran con ella, organizaran redes de intercambio afrodiaspórico, trazaran trayectorias profesionales, forjaron un lugar representacional en la esfera pública reclamando autoridad y sentaron las bases del activismo afro que surgió en el país a partir de la década de 1990.

Aquí nos centraremos en esos espacios de negritud públicos, focalizando en dos conjuntos musicales afroargentinos: “Los Diamantes Negros”, que hicieron sus shows en Buenos Aires durante las décadas de 1950 y 1960, y “Las Mulatas de Ébano”, que también trabajaron en Buenos Aires desde fines de los 1960 hasta los 1990 (aquí tomaremos hasta los 1980). Los nombres de estos conjuntos señalan explícitamente la preciosidad (diamantes, ébano) de la negritud, usada como identificadora de la racialidad de quienes tocaban y bailaban en ellos. Y si bien había más formaciones musicales afroargentinas en la época, estas dos tienen como particularidad el rol fundamental de las mujeres en su desarrollo. Tina Lamadrid lideraba con su voz al conjunto de música y canto Los Diamantes Negros. Las Mulatas de Ébano era una agrupación femenina de canto y baile, fundada por Alicia Petit, María Magdalena Lamadrid y Carmen Yannone, estas últimas sobrinas de Tina.

Para acercarnos a los dos grupos, seguiremos las trayectorias de Tina Lamadrid y de Carmen Yannone, coautora del texto, a través de los testimonios, fotografías y recuerdos que fuimos recolectando de distintos miembros de la familia Lamadrid y, especialmente, de la propia Yannone. Las trayectorias “revelan y hacen accesibles perspectivas alternativas, conocimiento y construcciones de sentido”, y ponen en circulación lecciones preservadas y pasadas de generación a generación, en las que el propio medio puede ser un elemento comunalizador (Chabitnoy, 2021). En este caso, entendemos el canto y el baile como elementos comunalizadores, en tanto son performativos, es decir, en cada ejecución permiten reconocerse, reencontrar el pasado, reimaginar el futuro y modificar el presente.³

Realizar este texto representó un doble desafío. En primer lugar, para el siglo XX no existen en los archivos o en las publicaciones oficiales datos específicos sobre los afroargentinos y, menos aún, sobre las mujeres afroargentinas. La memoria oral se vuelve entonces un recurso fundamental, la base de una investigación que, a la postre, se realizó durante el confinamiento por la pandemia de COVID-19, lo que obligó a apelar a la “creatividad metodológica” (Evaristo, De Marinis & Berrío, 2021). Si bien las familias no guardaron recortes de diarios ni revistas u otro material para poder

³ La literatura académica sobre la performance es abundante. Sobre lo musical como performance ver Madrid (2010).

indagar y fue imposible concurrir a archivos y hemerotecas para ampliar la información conseguida, pudimos recolectar testimonios de manera virtual.⁴ Además, las familias sí conservaron algunas fotografías, cuyo análisis nos permite no solo ilustrar sino también profundizar interpretaciones posibles y seguir caminos de indagación. En todo momento, la colaboración de distintas personas, especialmente de los familiares de Carmen Yannone, nos permitió avanzar en la investigación.

En segundo lugar, el artículo es un esfuerzo de síntesis sobre un intenso diálogo —que incluyó medios digitales y encuentros presenciales— entre una de las protagonistas del texto no académica y una investigadora académica blanca, a quienes une el trabajo compartido desde hace más de diez años.⁵ Así, las imágenes conservadas por las familias, analizadas en conjunto con los testimonios familiares, los conocimientos acumulados por Yannone en su trayectoria profesional, activista y personal, y por Geler desde el saber académico teóricamente informado en historia y en antropología, nos permiten acercarnos a Los Diamantes Negros y a Las Mulatas de Ébano, reimaginar y repensar a estos grupos en clave de las relaciones racializadas, de género y de clase en un período particular, las décadas de 1950 a 1980, marcadas por la blanquitud nacional.

Este artículo también tiene la intención de poner de relieve cómo los afrodescendientes produjeron discursos, prácticas y sentidos desde distintos lugares y según las diferentes posibilidades que tenían, para contribuir a un diálogo afrodiaspórico que habilitó, en palabras de Alberto & Hoffnung-Garskof, el cambio de “su política y comprensión de sí mismos en relación mutua” (2018: 351), aunque en la Argentina de mediados del siglo XX esto no se pudiera verbalizar. De hecho, no se debe perder de vista que durante la mayor parte de ese siglo, los afroargentinos y afrodescendientes debían lidiar con las representaciones racistas de la negritud que circulaban profusamente.⁶ Así, teniendo en cuenta las diferentes maneras en que las formas de opresión de sexo/género, raza, clase y nación se entretajan y se viven según distintos contextos, buscamos reponer dos trayectorias de mujeres negras, pobres y argentinas que lucharon y lograron abrirse camino en el mundo del espectáculo local y también discutir algunos de los múltiples sentidos que ellas entramaron a través de su arte, tejiendo redes afrodiaspóricas en la Buenos Aires de la blanquitud inexpugnable previa a la explosión pública del movimiento de revisibilización afro.

Tina y Los Diamantes Negros

Albertina “Tina” Elsa Lamadrid nació en Buenos Aires, el 6 de agosto de 1922, junto a su hermana melliza Carmen Clara, madre de Carmen Yannone. Para 1950, vivía en una casa del “Barrio de emergencia Lacarra”, ubicado en Villa Soldati, en el sudoeste de la Ciudad de Buenos Aires. Como explicamos en otro trabajo (Geler *et al.*, en prensa), en el Barrio Lacarra, conocido como Villa Cartón, habitaban cientos de familias en condiciones de extrema pobreza y precariedad, muchas de ellas afroargentinas. Ahí vivió hasta 1972. Ese año, junto a la mayoría de los afroargentinos que residían en Villa Cartón, fue trasladada a Ciudad Evita (La Matanza, Gran Buenos Aires), donde falleció el 26 de diciembre de 2015, a los 93 años.⁷

4 Con los datos aportados reconstruimos un relato general. Solo indicamos la fuente cuando incluimos una cita extensa.

5 Carmen Yannone y Lea Geler forman parte de Teatro en Sepia (TES), cooperativa teatral afrodescendiente dirigida por Alejandra Egido y de la Asociación Civil de Mujeres Afrodescendientes en Argentina, también presidida por Alejandra Egido, de la que Yannone es vicepresidenta.

6 Por ejemplo, la obra teatral de Enzo Aloisi, *Negro Bufón*, estrenada en la década de 1970 (Geler, 2012a); las representaciones televisivas, la mayor de las veces con negros tiznados (De Lucía, 2015) y las representaciones visuales en distintos medios gráficos (Ghidoli, 2016; Frigerio, 2013). Sobre el tema ver Lamborghini & Geler (2016).

7 A lo largo del siglo XX, muchas familias afroargentinas vivieron, junto a otros sectores pauperizados

A Tina siempre le gustó cantar. En las reuniones familiares solía entonar los cantos aprendidos de sus mayores, milongas y rumbas. Su sobrina, María Magdalena “Pocha” Lamadrid, recuerda que Tina bailaba y cantaba por la Avenida Corrientes hasta entrar al Shimmy Club, las reuniones de carnaval que los afroporteños realizaron en la Casa Suiza aproximadamente entre 1930 y fines de 1970 y que reunían a buena parte de los afrodescendientes de y en Buenos Aires.⁸ Durante esas fiestas, se bailaban diferentes variedades de ritmos en la parte alta del salón. En el subsuelo, por el contrario, el candombe y la música afro eran protagonistas.

Sin haber tenido educación musical formal, la escuela y musa de Tina fue el Shimmy, de donde “una salía o bailarina o cantante”.⁹ Efectivamente, la Casa Suiza se constituía como un espacio de comunalización afro en Buenos Aires, un lugar “privilegiado para la transmisión y aprendizaje de saberes corporizados” (Frigerio & Lamborghini, 2011: 112), en el que nadie enseñaba pero donde, en palabras de Carmen Yannone, “mirar, escuchar, ver”¹⁰ a los mayores se convertía en el modo fundamental de conocer.

El canto marcó su vida hasta el final. Tina siguió cantando en las reuniones familiares: cumpleaños, navidades y en el día de la madre, fechas en que se juntaba la familia. En esos encuentros, Tina seguía “enseñando a los chicos, que tienen que tocar así, que tienen que parar acá, que yo canto esto y ustedes tienen que parar acá, arrancan para allá...”¹¹ El papel pedagógico de Tina está a tono con lo que planteamos en otra investigación (Geler *et al.*, en prensa) sobre el rol fundamental de las mujeres en la transmisión del candombe afroporteño, especialmente en la primera mitad del siglo XX, cuando —por lo menos en Villa Cartón— este se hallaba limitado al ámbito familiar y los hogares sobrevivían mayormente sostenidos por las jefas de hogar y la red doméstica (Stack, 2012) que creaban.

Según su sobrina Pocha, Tina era una tía distinta porque “tenía una profesión, era cantante”.¹² Tina era admirada porque había hecho realidad su sueño de cantar, y su éxito repercutía directamente en su familia. Por un lado, a diferencia de sus hermanas que vivían en Villa Cartón, Tina no trabajó nunca en el servicio doméstico, escapando del destino laboral que parecía cernirse sobre las afroporteñas pobres desde la época de la esclavitud (Geler *et al.*, en prensa; Guzmán, 2018). Por el otro, porque Tina proveía ayuda material y económica a su familia. Gracias a su carrera, Tina asistía a sus hermanas y sobrinos, alcanzándoles comida si la necesitaban o llevando por turnos a sus sobrinos a comer a algún restaurante del centro. Recuerda Pocha: “ya sabía ella que no había plata, era muy dada. O agarraba y decía ‘un domingo cada uno’, [...] agarraba a los hijos de mi mamá con los otros y nos traía a un restaurante acá en el centro [...] te llenabas de comida, y otro día agarraba a la otra melliza con seis, y los traía a otro restaurante”.¹³ En la red doméstica que formaban los distintos hogares de la familia Lamadrid, figuras como las de Tina o la de su hermana Lucía —que no vivía en Cartón, trabajaba de modelo vivo para “La Cárcova”¹⁴ y también ayudaba a sus hermanas de la villa— servían como referentes de las posibilidades de mejora y constituían una ayuda cotidiana palpable.

de la ciudad, un proceso de suburbanización, que las llevó desde el centro de Buenos Aires hasta el Gran Buenos Aires. La familia Lamadrid fue parte de este proceso. Ver Geler, Yannone & Egido, 2020. 8 Entrevista María Magdalena Lamadrid y Lea Geler, 25 de noviembre de 2004. En relación con la Casa Suiza, ver especialmente Frigerio (e/p) y Cirio (2019). Marta Maffia también menciona la presencia allí de caboverdeanos (Maffia, e/p).

9 Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 9 de febrero de 2021.

10 Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 9 de febrero de 2021.

11 Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

12 Entrevista María Magdalena Lamadrid y Eva Lamborghini, abril de 2009.

13 Entrevista María Magdalena Lamadrid y Eva Lamborghini, abril de 2009.

14 Así se conoce a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova.

Tina tuvo tres maridos y un hijo con cada uno. Con su segunda pareja, Oscar Alfredo “Cacho” Nogueira, un guitarrista afroargentino también conocido como Fred o Freddy Nogueira, formó Los Diamantes Negros en la década de 1950.

Siempre liderados por la voz de Tina, que también tocaba las maracas, y con la dirección musical de Nogueira, que tocaba la guitarra acústica, la guitarra eléctrica y el piano, los demás músicos de la banda fueron variando (Figuras 1 y 2). Entre otros, se cuentan a Enrique Posadas en el contrabajo, José “Pocho” Michelena con las congas, Enrique “Quique” Moyano con el bongó, “Beto” Mariño con la guitarra, Pedro Peyrán y Cacho “Rumbero” con las congas. En algunas ocasiones, Tina invitaba al escenario a su sobrino Jorge “Pano” Oturbey para que cantara tangos. El objetivo era que lo escucharan y así publicitarlo para que lo contrataran como solista en los distintos espacios donde tocaban, lo que muestra una vez más el accionar solidario de Tina en su red doméstica.

Figura 1. Los Diamantes Negros, década de 1950 o inicios de 1960. De izquierda a derecha: Jorge Oturbey, Tina Lamadrid, Oscar Nogueira y Enrique Posadas. Fuente: Colección Carmen Yannone.



Los Diamantes Negros actuaban mayormente en restaurantes y locales bailables de Buenos Aires aunque hicieron algunas giras por ciudades del interior de Argentina. Los contrataban para entretener e invitar a bailar a los comensales. Se los podía escuchar, por ejemplo, en las cantinas del barrio de La Boca, especialmente en época estival, cuando iban de una a otra hasta el amanecer. Tocaban también en los cines de la ciudad, donde hacían “la cortina”, es decir, subían al escenario en el espacio de tiempo entre película y película para distraer a la audiencia. Ejecutaban dos o tres canciones y luego esperaban el siguiente recambio.

En general, el trabajo era intenso. El hijo menor de Tina, Héctor Orlando Soto, conserva el contrato firmado entre Los Diamantes Negros y Soirée, un establecimiento ubicado en el barrio de Recoleta (Ayacucho 1256). Allí, se aclaraban los términos de pago y aportes jubilatorios (que correspondían al propio grupo al trabajar autónomamente). También se consignaba que durante la duración del contrato —del 1 de diciembre de 1959 al 31 de enero de 1960—, los artistas debían actuar “dentro del horario de 23.30 a 4 horas con intervalos de 30 minutos” y que el día domingo era de descanso.

Figura 2. Los Diamantes Negros, década de 1950 o inicios de 1960. Beto Mariño (izq.), Tina (ctr.) y Oscar Nogueira (der.) Fuente: Colección Héctor Orlando Soto.

Gracias a Carmen, que concurrió en repetidas ocasiones siendo niña a ver el show, sabemos que el público quedaba encantado. Cuando el espectáculo se realizaba en



cantinas o restaurantes, los comensales solían invitar a Tina (prescindiendo del resto de la banda) a sentarse a sus mesa, algo que Tina usualmente aceptaba, y a compartir un plato o una bebida en las mesas, que ella siempre rechazaba.

Los Diamantes Negros interpretaban una variedad de estilos musicales, algunos locales —tango, milonga— y otros de origen caribeño de raíces afro —guarachas, chachachá, rumba y bolero—, que conformaban un género musicalailable conocido como música “tropical”. La música tropical, junto al jazz y blues estadounidenses, eran estilos en boga en el país, resultado de distintos procesos de transnacionalización de productos culturales de raíz africana que habían comenzado a principios de siglo XX. En aquel momento, las vanguardias modernizadoras locales seguían la fascinación europea por el arte negro, una corriente de “negrofilia” que no prescindió (por el contrario, acentuó) la representación lo negro-africano como exótico, primitivo, salvaje y sensual (De la Fuente, 2018). A partir de 1930, el eje de la mirada vanguardista cambió de Europa hacia EE. UU., un país cuyas productoras de contenido cultural en proceso de transnacionalización resultaron de fundamental importancia para la formación e instalación de gustos de masa locales (Corti, 2015; Karush, 2012). En ese marco, se desarrolló en el país un “boom internacional de los géneros musicales con raíces africanas de Brasil, Cuba y los EE. UU.” (Karush, 2012: 238), como la samba brasilera, el son y rumba cubanos, el jazz y el swing estadounidenses, y se configuraron como un elemento fundamental en la música popular de masas, que incluyó también otros ritmos, como tango y folklore. Específicamente, según Corti & Balcázar (2016), el hito fundacional del movimiento local de música tropical se dio en 1936, de la mano del cine.¹⁵

Tal como sucedió en otras regiones y países (EE. UU., Brasil, Cuba, Colombia, etcétera), la música promovió un diálogo transnacional que permitió visitar las raíces negras locales y propulsó, por ejemplo, el éxito del tango candombe de la década de 1940. Así, en una nación que se consideraba “blanca” y en la que ya estaba instalada completamente la idea de desaparición afro, el “reencuentro de las culturas de masas de la Argentina con la negritud [...] se realizó en diálogo transnacional” (Karush, 2012: 242). Esto incentivó, y a su vez fue reforzado por, la llegada constante a Buenos Aires de músicos de otros países, especialmente colombianos y cubanos, y permitió también que se fortaleciera una red de contactos afrodiaspóricos que, aunque no visible, no

¹⁵ Fue gracias a la película *Radio Bar*, dirigida por Manuel Romero. En ella aparece la orquesta del colombiano Efraín Orozco (Corti & Balcázar, 2016).

era nuevo en Buenos Aires.¹⁶ Para mediados del siglo XX, quien permite vislumbrar la permanencia de esa ruta con mayor claridad es la figura de Rita Montero (1928-2013), cantante y actriz afroporteña proveniente de una familia de posición socioeconómica más acomodada que la familia de Tina.¹⁷

Como ha notado Judith Anderson, posiblemente debido a su visibilidad en el mundo del espectáculo como artista negra local, Montero detentaba un puesto no oficial como anfitriona de artistas internacionales negros, especialmente provenientes de EE. UU. entre 1950 y 1970, lo que la ubicó en el papel de mediadora cultural. Esto le habría permitido ejercer una suerte de activismo afro durante gran parte del siglo XX (Anderson, e/p), para finalmente posicionarse públicamente y participar de los procesos de revivibilización afrodescendiente que se dieron en el país desde las últimas décadas de aquel siglo (Frigerio & Lamborghini, 2011). A lo largo de los años, Montero recibió a Josephine Baker, Sammy Davis Jr., Katherine Dunham, Nat King Cole, Duke Ellington, Dizzy Gillespie o The Nicholas Brothers, en sus distintas visitas al país (Anderson, e/p; Montero & Cirio, 2012). La cuestión aquí es que todos estos artistas llegaban con bandas donde tocaban músicos afrodescendientes, así como utilizaban músicos locales para sus shows, muchos de ellos afroargentinos. Estos músicos que entraban en contacto entre sí formaban redes artísticas que los conectaban y que se ampliaban continuamente. Es decir, el mundo del espectáculo se configuraba como un plafón de intercambio donde la afrodescendencia y la música se constituían como códigos de contacto y reconocimiento que repercutían directamente en los espacios privados de negritud.

En este sentido, Carmen Yannone cuenta que en la Casa Suiza (el Shimmy Club) siempre había percusionistas cubanos, que trabajaban en las distintas boîtes y locales nocturnos de la ciudad¹⁸ y Pocha Lamadrid recuerda que su tío Oscar Nogueira solía llegar a Villa Cartón “con algún cubano, alguien con tambores y bueno, se tocaba siempre”.¹⁹ Nogueira, por ejemplo, trabajaba como músico para la famosa cantante y actriz Lely Morel, que había virado su repertorio de tango hacia la música tropical.²⁰ Ya fuera gracias a su trabajo con Morel o con distintos cantantes y músicos, Nogueira y otros músicos afrodescendientes que se movían en el circuito artístico probablemente eran importantes mediadores culturales, que permitían el flujo de comunicación afrodiaspórico a nivel comunitario, aunque más silenciosamente que el que se daba en las esferas del estrellato donde participaba Montero.²¹ Estos músicos fueron fundamentales para una comunidad afroporteña que vivía bajo el aplastante peso de la blanquitud nacional y del racismo extranjerizante. De hecho, las músicas y los músicos que llegaban desde EE. UU., Brasil, Colombia o el Caribe, especialmente desde Cuba, fueron la piedra angular para el desarrollo de una variación local de la rumba cubana que constituye el baile más popular entre los afroporteños además del candombe, denominada rumba abierta. Según Cirio, la creación de la rumba abierta se asentó en la identificación afroporteña con la negritud de los músicos afrocubanos, así como por la empatía de forma y contenido entre ambas músicas, y por las letras que hablaban de lo negro (2016: 12).

16 En el Cono Sur, la existencia de conexiones afrodiaspóricas se pueden rastrear desde el siglo XVII e inicios del siglo XIX, especialmente debido a las traslados transatlánticos de contingentes de personas esclavizadas que conformaban redes de amistad, y también por la participación afro en las milicias y ejércitos, que llevaban a contingentes de soldados a mucha distancia y juntaba compañeros de orígenes diversos (Borucki, 2017). Para fines del XIX, la comunidad afroporteña servía de anfitriona para distintos viajeros afrodescendientes que pasaban por Buenos Aires desde varios países, como Brasil, EE. UU., Paraguay y, especialmente, Uruguay (Geler, 2010). A partir de entonces, al posicionarse como una ciudad blanca y ocultar de toda representación la presencia de la población afroargentina, se hace más difícil tener información sobre esa conversación desde Buenos Aires.

17 Oscar Alemán podría ser visto como otro agente cultural de intercambio. Sin embargo, Alemán nunca se reconoció públicamente como afrodescendiente, lo que dificulta posicionar su figura en este sentido.

18 Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

19 Entrevista María Magdalena Lamadrid y Eva Lamborghini, 25 de marzo de 2009.

20 Entrevista Héctor Orlando Soto y Carmen Yannone, 11 de abril de 2021.

21 También Oscar Alemán, que ejercía el mismo papel.

De este modo, en el contexto del éxito de las músicas tropicales —entendidas como de raíz africana— llegaban de manera constante músicos y músicas negras del mundo a la Argentina, que eran consumidas principalmente por un público “blanco”, pero que para los afroporteños portaban codificaciones raciales que no encontraban cabida ni posibilidad y cuya importancia se revela al saber que ese diálogo permitió la creación de una música afroporteña que se baila hasta el día de hoy, la rumba abierta. Es interesante pensar este proceso con la noción de “sonar dialéctico” de Alejandro Madrid, un modo de entender la música como complejos de performances, inherentemente “transhistóricas” ya que sus sentidos se rearticulan en cada interpretación: “es presente tanto en el pasado como en el presente y en el futuro”, por lo que reactualiza memoria colectiva, permite reconocer pasados olvidados o invisibilizados y ofrece caminos de nuevos discursos de reconocimiento futuros (Madrid, 2010: 27). Creemos que ese sonar dialéctico se ponía en acción cada vez que Tina interpretaba una canción y sus maracas acompañaban a los tambores. Al decir de Carmen, “era arte [...] Ella lo sentía. Aparte escucharla, cómo iba de una canción a otra, y con qué swing tocaba esas maracas, que se hacían sentir [...] el repiqueteo [...] ahí te dabas cuenta...”.²² Tanto así que era en estos momentos, en los que las palabras se hacían cortas para expresar los sentimientos, cuando Carmen aprendía de su tía y la tomaba como referente: “[cuando cantaba] yo la miraba a mi tía [...] la miraba porque realmente [...] era una cosa [...] era como que con mi tía Tina éramos las dos...”.²³

Si, por un lado, el sonar dialéctico de Los Diamantes Negros permitía recrear, tal como sucedía en los espacios privados de negritud, lazos con la Diáspora y con África —“eran personales, intensas e íntimas, parte de una cultura viva y contemporánea que funcionaba como reservorio contra el racismo y el prejuicio” (De la Fuente, 2018: 454)— y habilitaba la transmisión de conocimientos y saberes de generación en generación; por el otro, abría espacios de negritud públicos, un punto fuerte para atraer espectadores. Según Frigerio & Lamborghini, este tipo de actuación se puede enmarcar dentro del “activismo cultural”. Esto es, mostrar “cultura negra”, “no como activista cultural consciente —algo imposible en la Argentina de entonces—” sino en el anclaje de su propia experiencia vital (2011: 113). Pero además, Tina Lamadrid y Oscar Nogueira jugaban con la polisemia de lo “negro” en Argentina (Lamborghini & Geler, 2016) para llamar la atención a partir de su supuesto exotismo como figuras aparentemente extranjeras en una ciudad blanca. Este juego queda claro en la tarjeta publicitaria del grupo utilizada para tocar en La Enramada, un local bailable del barrio de Palermo (Figura 3).

No sabemos si esta tarjeta corresponde al debut de los Diamantes Negros (así lo sugiere el texto), pero hay grandes diferencias entre esta imagen y las otras que reproducimos con anterioridad (Figuras 1 y 2). Si en aquellas Tina y los músicos estaban impecablemente vestidos y peinados según la moda, en la tarjeta de La Enramada se los puede ver con atuendo “tropical” y a Tina en particular con un tocado en la cabeza, reminiscente de aquel utilizado por Carmen Miranda en sus espectáculos. Para esa época, Miranda ya se había convertido en una superestrella internacional, que desde EE. UU. condensaba las ideas de exotismo y sensualidad, imagen glamorosa que se emanaba de y hacia Latinoamérica (Balieiro, 2014). Según Quintero Rivera, las “vestimentas exuberantes (encajes guaracheros en las mangas de los maraqueros y en los bordes de unas faldas pegadas al cuerpo abiertas hasta más arriba de mitad de muslo)” caracterizaban a las primeras bandas de música tropical, que solía ejecutarse en orquestas con formato *jazz band* (2009: 132). La referencia directa de la vestimenta tropical de Los Diamantes Negros al Caribe, la negritud y lo extranjero estaban, entonces, también codificadas en la vestimenta y se veía reforzada por la leyenda “Por primera vez... una jazz de color”, apuntando en dirección a lo extranjero, exótico y, por supuesto, “de color” negro. En ese sentido, la utilización del término

²² Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 3 de agosto de 2021.

²³ Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 3 de agosto de 2021.

'jazz' para referirse a la música tropical —como dijimos, las orquestas tenían formato de jazz band— resaltaba que lo que estaba en juego no era el tipo de música en sí misma sino el sentido de africanidad, alteridad y negritud que portaban.²⁴

Figura 3. Tarjeta de Los Diamantes Negros (ca. 1950). Fuente: Colección Héctor Orlando Soto.

El estilo de vestimenta de la tarjeta de La Enramada también estaba acompañado de la idea de una “exacerbación del erotismo danzante para una “liberación ilícita” [...] de quienes debían reprimirse en casa” (Quintero Rivera, 2009: 132). Efectivamente, algunos



de los estilos de baile que traen consigo las músicas tropicales conllevan movimientos y cadencias que solían estar sancionados como inmorales por la cultura occidental y la moralidad cristiana en la década de 1950. También se enraza en la visión cultivada desde inicios de la modernidad, que servía como uno de los sustentos ideológicos de la esclavitud, sobre el salvajismo e hipersexualidad de hombres y mujeres de origen africano.²⁵

En la Argentina, si bien la música tropical tuvo oposición debido a la sensualidad de su cadencia y baile, nunca fue prohibida, algo que sí sucedió con el rock en 1957 (Manzano, 2010: 26), y además se mantuvo relativamente al margen de la pelea política entre peronistas y antiperonistas, una de cuyas batallas se dio en el terreno musical (Karush, 2019). Sin embargo, según muestran las otras fotografías (Figuras 1, 2, 4 y 5), los Diamantes Negros no adoptaron la imagen tropical. Por un lado, el vestuario parece haber sido un punto importante para la contratación en los salones. El contrato citado de Soirée requería a los músicos utilizar “vestimenta y presentarse de acuerdo a la categoría de la Casa, y respetar el reglamento interno en lo que respecta a disciplina y horario establecido”. Por otro lado, no hay que pasar por alto que las mujeres negras, especialmente a mediados del siglo pasado en Argentina, se ven constreñidas a vigilar y configurar de manera constante su persona pública, ya que siempre están en riesgo de ser evaluadas, ya sea como “imitadoras” de lo que supuestamente no son (recatadas, civilizadas), o por

²⁴ A esto se sumaban “el bullicio y el disloque”, remitiendo directamente a la fiesta carnavalesca brasilera. Los apodos de los músicos, “Feyoa” (¿feijoada?, es decir, Brasil) y Los Merengues (música tropical, que además juega con la oposición negro/blanco), eran también indicadores en este sentido. Karush (2016) sugiere que Oscar Alemán utilizó una estrategia similar para distintos momentos de su carrera.

²⁵ La prohibición a la ejecución de candombes públicos en Buenos Aires en la colonia tiene su explicación en este tópico (Rosal, 2010).

“ser” lo que supuestamente son (hipersexuales, salvajes).²⁶ Y esto también puede haber influido en la selección del repertorio. La música romántica, en general, y los boleros, en particular, quedaron ligados a “representaciones no sexuales, empalagosas e idealizadas de las relaciones de amor heterosexuales” que ayudaban a fortalecer los discursos de debilidad y domesticidad de las mujeres, señalamientos imposibles de seguir para las mujeres de sectores populares debido a sus necesidades de supervivencia (Davis, 2012: 136), como eran los casos de Tina, sus hermanas y el resto de mujeres de Villa Cartón. En esta línea, una tarjeta personal de Tina (Figura 4) la muestra en una de sus caras muy elegante, sobria y ataviada con recato, mientras en la otra cara se lee un extracto del bolero “Que te vaya bien” (del mexicano Federico Baena Solís), cuya letra se centra en el amor y despecho romántico, sin pasiones ni exaltaciones de ningún tipo.

Figura 4. Tarjeta presentación de Tina Lamadrid (ca. 1950). Fuente: Colección Héctor Orlando Soto.

La elección que hizo Tina de una imagen pública ligada a la modernidad y la sobriedad no le impidió tener que lidiar con el estereotipo que, bajo la mirada masculina-blanca, entiende a las mujeres negras como sexualmente disponibles. Esto se entrevé en la



Figura 5, en las miradas y la postura de los dos hombres blancos hacia ella, que pasan por alto a su marido allí presente (que mira a la cámara, tal vez buscando apoyo o escape), insinuándose e, incluso uno de ellos, recostándose sobre el hombro de Tina, lo que le impediría tocar el piano apropiadamente

A pesar de todo, según recuerda Carmen, Tina nunca dejó de lado la sonrisa y la amabilidad, y el público la adoraba. Por eso, trabajó incansablemente hasta que, en algún momento de la década de 1960, Los Diamantes Negros se disolvieron. La estela de Tina fue seguida por su sobrina Carmen Yannone, quien forjaría un camino propio y diferente en los años que siguieron: la década de 1960, que abriría un período de grandes cambios y traería consigo nuevas expectativas de futuro.

²⁶ Según Geler, siguiendo a Bhabha y Hall, “...las construcciones estereotípicas refieren tanto a lo percibido como a lo imaginado o deseado que conllevan, produciendo imágenes que hablan por lo que dicen pero también por lo que permiten fantasear, lo que queda implícito. Así, por más que en una mujer socialmente negra no se perciban los rasgos preasignados a su “raza”, la imagen que se leerá de ella no prescindirá de estos, haciéndose inevitable. Por eso, aun hoy en una Argentina que no se considera racista, las mujeres socialmente negras no pueden evitar que recaiga sobre ellas una mirada “cargada” que, además de extranjerizarlas y negarles su historia, las lleva a sentirse (como sucede en gran parte del mundo) siempre interpeladas y en general “obligadas” a tener que demostrar su recato, educación, buenos modales, etcétera” (Geler, 2012b: 357).

Figura 5. Los Diamantes Negros (1957). Tina, Nogueira y dos miembros de otra banda musical que tocaba en el lugar. Fuente: Colección: Héctor Orlando Soto.



Carmen Yannone y La(s) Mulata(s) de Ébano

Carmen “Pelusa” Yannone, nació en Buenos Aires el 18 de mayo de 1948. Llegó de bebé a Villa Cartón, donde vivió hasta los 19 años. Se casó, décadas más tarde se divorció, y tiene cuatro hijos. Hoy vive en el Barrio de Lugano, en la ciudad de Buenos Aires, y es una de las artistas y activistas afroargentinas más importantes del país.

La carrera de Carmen como bailarina de músicas de raíz afro, cantante y actriz se extiende por varias décadas, desde fines de la década de 1960 hasta la actualidad. A diferencia de la década de 1950 en que Tina había desarrollado su carrera, cuando las tradiciones, los valores y la autoridad del pasado organizaban la vida cotidiana, la década de 1960 fueron años de transformación y de propuestas de ruptura con el orden establecido, que se vivenciaron en todos los ámbitos de la cultura, la sexualidad y la política (Cosse, Felitti & Manzano, 2010). Esta diferencia contextual enmarca las distintas trayectorias artísticas y elecciones realizadas entre Tina y Carmen.

En líneas generales, en la carrera de Carmen se pueden delinear dos grandes etapas que acompañan los períodos de invisibilidad y revisibilización afro en el país. Al igual que su tía Tina, en una primera etapa —que va entre fines de la década de 1960 y comienzos de la década de 1990—, Carmen hacía activismo cultural en su carácter de “performer” (Frigerio & Lamborghini, 2011: 113). A fines de la década de 1990, en Buenos Aires comienza a tomar impulso el activismo político afro, que Carmen incorporó a su carrera. En esa nueva etapa se valdrá de las actuaciones artísticas como plataforma explícita para reclamar derechos, tanto como integrante del grupo musical La Familia, como de la cooperativa teatral Teatro en Sepia (TES).²⁷ Esto iba en consonancia con lo que sucedía a nivel regional en relación al movimiento afrodescendiente y la utilización del arte como arma de lucha para contrarrestar el racismo (De la Fuente, 2018). Aquí nos centraremos en su etapa de “activismo cultural” como bailarina y performer, desde finales de la década de 1960 hasta la década de 1980.

Al igual que el resto de los niños que vivían en el Barrio Lacarra, la pobreza y la necesidad de trabajar marcaron su infancia y la de sus hermanos. Como mencionamos antes, las mujeres afroporteñas de Villa Cartón tenían, en general, el destino marcado

²⁷ Sobre La Familia ver Frigerio & Lamborghini (2011) y sobre Teatro en Sepia ver Geler (2012b).

en el servicio doméstico. Pero la figura de su tía Tina, la “tía que cantaba”,²⁸ señalaba la posibilidad de otro camino, el arte, que conllevaba algo fundamental: el placer de hacer lo que le gustaba.

Carmen concurre desde pequeña al Shimmy Club. Y donde antes su tía Tina había aprendido a cantar, Carmen aprendió a bailar, “de mirar, de escuchar, de ver, de tantos años ir”.²⁹ Y como probablemente le había sucedido a su tía, la música y cantos que sentía allí la conectaban con sentimientos y trayectorias distintas, íntimas y no verbalizables: “Cuando bajaba las escaleras de la Casa Suiza y sentía el ruido de los tambores, interiormente me provocaba una cosa tan especial, que no lo puedo decir con palabras [...]. Entonces por eso yo elegí bailar”.³⁰

El bautismo de Carmen ante el público fue alrededor de los 15 años en un espectáculo de José Cubas (José Eduardo Delasán), un bailarín blanco que había crecido junto a familias afroporteñas y era experto en candombe argentino y danzas de raíz africana. Con el correr de los años, Cubas seguiría siendo su partenaire en distintos espectáculos. Del mismo modo, a lo largo de su carrera Yannone también compartió escenario con otros artistas afrodescendientes y no afrodescendientes, algunos de enorme fama como el cubano Rolando Laserie, con quien hizo recitales en vivo, o como Palito Ortega u Osvaldo Pacheco, con quienes hizo shows televisivos.

El camino profesional de Carmen se inició a sus 18 años, en 1966, cuando comenzó a trabajar junto a su prima Pocha en el teatro Little, ubicado en un sótano del microcentro. Allí realizaban espectáculos eróticos para público masculino. Ahondando en los sentidos de exotismo e hipersexualidad de las mujeres afro, las contrataron para hacer *playback* de distintas artistas extranjeras afro, como la sudafricana Miriam Makeba (el Pata Pata) y la brasilera Yuyú Da Silva, mientras ejecutaba un striptease hasta quedar con pequeñas bikinis sobre el escenario. Estos shows se realizaban de manera continuada desde las primeras horas de la tarde hasta aproximadamente las 20.00 h. En el Little se foguearon y ganaron presencia escénica.

En 1969, José Cubas convocó a quienes formarían Las Mulatas de Ébano, Carmen Yannone, Pocha Lamadrid y Alicia Petit, junto a Gloria Garay (otra prima de Carmen y Pocha), a participar de “Luces de Buenos Aires”, un exitoso espectáculo que se realizaba en el Teatro Alvear, dirigido por Hugo del Carril (que también cantaba) y musicalizado por Mariano Mores, en “una suerte de revista tanguera con situaciones que daban lugar a canciones”.³¹ Allí, “las cuatro negras” formaban un subgrupo que se destacaba dentro del ballet —vestían igual y siempre estaban juntas en escena— y participaban de distintos cuadros. Particularmente, en varias estampas ambientadas a inicios de siglo XX, aparecían vestidas de “criadas”, es decir, como personal doméstico (Figura 6). Acompañadas por el canto de Silvia Mores o Jorge Sobral, se quitaban los delantales y bailaban milonga-candombe con José Cubas vestidas al estilo colonial.

De este modo, los dos primeros trabajos de Carmen Yannone como bailarina profesional estuvieron signados por el único lugar que había disponible para actrices y actores afrodescendientes en el teatro, el cine y la televisión: el papel “de negras/negros” (Geler, 2012b). Ese papel se restringía a tres posibilidades (que podían aunarse en un mismo papel, según las circunstancias): hacer de extranjeros, hacer de servicio doméstico o del pasado colonial y, en el caso de las mujeres, personajes donde se resaltaba su sensualidad.³² Con la formación de Las Mulatas de Ébano, Carmen retomará estos

28 Entrevista Carmen Yannone, Lea Geler y Alejandra Egido, 13 de mayo de 2011.

29 Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

30 Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

31 <http://www.alternativateatral.com/obra49285-luces-de-buenos-aires>

32 Porque ambas situaciones están estrechamente relacionadas con la esclavitud ya que el servicio doméstico fue la pauta general de la esclavitud en Buenos Aires, así como el entendimiento de que

tópicos para jugar con ellos, al igual que lo habían hecho Los Diamantes Negros. Y también como en el caso de Tina, a partir de ese momento, las coreografías, temas y vestimentas utilizadas serían una elección del grupo y no una imposición por contrato.³³

Figura 6. Espectáculo Luces de Buenos Aires en el Teatro Alvear (1969). Silvia Mores (ctro.), Carmen Yannone (izq.) y Alicia Petit (der.), las dos últimas con atuendo de criadas.

Fuente: Colección Carmen Yannone.

El nombre Las Mulatas de Ébano había surgido a partir del espectáculo Luces de



Buenos Aires, una elección hecha por Del Carril y Mores para designar al ballet “de las negras”, que Carmen y compañía adoptaron. Provenía del grupo femenino afrocubano Las Mulatas de Fuego, quienes hacían furor en Buenos Aires con su música y bailes de estilo tropical, especialmente el mambo, ataviadas con vistosas bikinis, batas de cola y brillantes ornamentos. De acuerdo con Alison Fraunhar, este grupo generó y reforzó la asociación entre sensualidad, “música tropical exótica y feminidad para las multitudes de turistas que visitaron Cuba en la década de 1950, mayormente desde EE. UU.” (2018: 104) y, gracias a sus giras, toda Latinoamérica. En Buenos Aires, llamarse Las Mulatas de Ébano conllevaba una marca racializada, sexualizada y extranjerizante. Por un lado, porque “mulata” era una categoría localmente en desuso, que ya hacía tiempo había sido reemplazada por “parda”, de uso más ambiguo y acorde con el sistema clasificatorio porteño de ocultamiento de negritud (Geler, 2016). Por el otro, porque las canciones y las danzas que ejecutaban estaban centradas en la música tropical y en bailes de raíz africanos. Por último, porque la palabra “mulata” comporta la carga de deseo masculino blanco, sexualización y avallamiento desde la época de la esclavitud sobre las mujeres negras. Carmen, Pocha y Alicia retomaron estos estereotipos y los recrearon sobre el escenario, abriéndose un camino que les permitía generar una carrera profesional y hacer lo que les daba placer: bailar. Pero además, conservar un espacio de negritud pública que grupos como el de Tina habían defendido, y que repercutían directamente en los espacios de negritud privados al dar visibilidad a lo negro, permitir el reencuentro individual con la negritud y generar redes de intercambios afrodiaspóricos.

Las Mulatas de Fuego no solo inspiraron el nombre sino que también influyeron en Las Mulatas de Ébano, especialmente en la elección del vestuario. Carmen, Pocha y Alicia utilizaban vestidos, bikinis y elementos con brillos, confeccionados por las mujeres esclavizadas y sus descendientes estaban sexualmente disponibles.

³³ Con la excepción de cuando trabajaban con José Cubas o como parte de otros espectáculos.

ellas mismas. En este sentido, el camino que siguieron se acercaba al que habían mostrado Los Diamantes Negros en la tarjeta de La Enramada (Figura 3), con su énfasis en la sensualidad, el brillo, la alegría carnavalesca y el exotismo que sumaba lo extranjero y la negritud. También influyeron en el repertorio (cantaban algunos temas de Celia Cruz) y en el foco en la música tropical (Blanquita Amaro también era una poderosa imagen para Carmen), a la que sumaron ritmos afro.

En los primeros tiempos, Las Mulatas de Ébano realizaban un show exclusivamente bailable, pero fueron incorporando canto para extender su duración. Para elegir el repertorio de canciones, utilizaban material que llegaba vía la televisión o radio, como las canciones de Celia Cruz, o en el caso de Carmen, componía los temas para que luego músicos amigos los escribieran y así interpretarlos en los distintos shows. También recurrían a repertorio pasado por percusionistas cubanos, aquellos que, como en los años anteriores, continuaban con sus shows en Buenos Aires, asistían a los bailes de la Casa Suiza y establecían lazos estrechos con la comunidad afrodescendiente local. Esto también sucedía con algunos de los bongoseros que acompañaron a Carmen a lo largo de su carrera, de origen afroargentino, una migración que —al igual que la de los afrobrasileños— comenzó a ser muy importante a partir de la década de 1970 (Lamborghini, e/p).

A inicios de aquella convulsionada década, Las Mulatas de Ébano se lanzaron a conquistar la noche porteña. Para ese momento, la vida nocturna de la ciudad se movía mayormente a través de cabarets, boîtes o “boliches”, en general distinguidos por la clase social de los asistentes.³⁴ Había establecimientos muy famosos, como Mau Mau, Afrika, Rugantino, Hippopotamus, King, Besito, Karim, Karina, entre decenas de otros,³⁵ algunos bautizados y decorados con inspiración africana, lo que sumaba exotismo y salvajismo a la propuesta. El público concurría para bailar, tomar algo y ver los diversos espectáculos de gran calidad que se proponían en continuado, que intercalaban o acoplaban el espectáculo erótico, el musical y el bailable ejecutados por artistas de renombre nacional e internacional así como por estrellas en ascenso que tocaban, cantaban y bailaban músicas de todos los estilos. Estos espectáculos no fueron particularmente perseguidos por los gobiernos militares, ya que no los veían como una amenaza ideológica, lo que les permitió permanecer como lugares de diversión popular (Santiago-Ramírez, 2011). En aquel momento, una ya afianzada cultura de masas servía de plafón para la multiplicación local de conjuntos de música tropical (Los Wawancó, Palito Ortega, Chico Novarro, etcétera), con elementos de tango y folklore, para el público popular pero también las clases más acomodadas. De allí emergería unos años más tarde, en la década de 1990, la cumbia como ritmo popular por excelencia (Alabarces & Silba, 2014).

Las Mulatas de Ébano comenzaron a actuar incansablemente en el circuito de boliches afamados, como Karim (donde se iniciaron), Rugantino, Karina y Besito. Al poco tiempo, Alicia Petit abandonó el grupo y quedaron Carmen y Pocha. Luego de unos años, ambas se separaron, lo que llevó a Carmen a trabajar por su cuenta bajo el nombre de “Sepia, La Mulata de Ébano”. En todas sus formaciones, Las Mulatas de Ébano fueron muy requeridas por los distintos empresarios de locales, ya que eran las únicas mujeres afro en el circuito local que podían interpretar bailes afro con altísima calidad. Por esta razón, nunca les faltó trabajo. El alto nivel de su espectáculo también se demuestra porque, a pesar de no tener un representante, algo que ellas rechazaban enfáticamente, cada vez que ofrecieron su show fueron contratadas.

A los boliches concurrían dos tipos de público. Por un lado, parejas y grupos que iban a ver los espectáculos. Este público estaba en general sentado en mesas cerca de los escenarios (en algunos boliches, como Rugantino, había varios escenarios).

34 Otro lugar importante de encuentro eran los clubes sociales.

35 “Guía para pasar una noche fuera de casa (1970)”. Recuperado de: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/nacion/boliches-1970.html>

Por otro lado, hombres solos que concurrían para conocer mujeres, que solían quedarse parados cerca del bar o deambulaban por los salones (Figuras 7 y 8).

Figuras 7 y 8. Las Mulatas de Ébano en King, década de 1970. En el piso de arriba se encontraba el público masculino y junto al escenario las mesas para parejas.

Los establecimientos no tenían ni promovían servicios de prostitución, pero sí requerían a las artistas mujeres (no a los varones) que en el tiempo entre show y show “alternaran” con la clientela, esto es, salieran a charlar con las personas que se encontraban



en el bar o en las mesas para generar mayor consumo de tragos, su principal ganancia.³⁶ Por lo dicho, Carmen alternaba con los hombres que la llamaban para conversar y, casi invariablemente, surgía la pregunta sobre su origen. Las respuestas fueron variando con el tiempo. Al principio, “éramos de Brasil, éramos de Montevideo, lo que menos éramos era de acá [...] éramos tres negras [...] Nosotras no nos hacíamos pasar por nada, directamente salíamos y actuábamos y cuando uno decía algo nosotras decíamos ‘somos argentinas’”. Sin embargo, decir que eran argentinas provocaba que no les creyeran: “Veíamos que decir argentina era como una mentira, era como que estábamos mintiendo [...] [con los años fui aprendiendo] qué valía decir y qué no [...] Cuando me quedo sola me doy cuenta que al decir que era cubana [...] era más prestigio”.³⁷ Como antes Tina y Los Diamantes Negros, el recurso de la extranjería —que les permitía continuar con sus carreras y la posibilidad de sonar y bailar como “negras”— era una reutilización activa del racismo cotidiano que debían enfrentar —materializado en el

³⁶ El alterne solo se requería si las artistas tenían más de un show por noche en el mismo lugar. En el caso de Carmen, si bien en algunos momentos hacía el alterne ya que tenía más de un show en el mismo lugar, en otros momentos llegó a tener hasta cinco shows por noche en distintos lugares, por lo que no se quedaba a alternar. Cada artista era libre de decidir si quería irse con el cliente.

³⁷ Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

descrédito de la argentinidad— y que se relaciona con la interdicción que encontraban los afroargentinos de autorreconocerse públicamente y de generar autorrepresentaciones que no condijeran con las estereotípicamente aceptadas.³⁸

Si bien hubo variaciones, los shows de Las Mulatas de Ébano mantuvieron en general una estructura similar. Ya mencionamos que en un principio eran solamente bailados, e incluían como introducción un *candombe* argentino. Sin embargo, con el objetivo de atraer más la atención del público y de alargar el show, quitaron el *candombe* del repertorio —ya que no era reconocido por los espectadores—, dejaron solo los bailes que generaban mayor atención y agregaron canciones. Así, con una introducción cantada (escrita por Carmen) se sucedían luego distintos momentos de baile y canto que incluían boleros, guarachas y rumbas. Al comenzar el show ellas estaban vestidas, e iban quitándose los vestidos y los zapatos al compás de la música, en una suerte de *striptease* hasta quedar descalzas y en bikinis (Figuras 9 y 10). Entonces comenzaban a sonar los tambores y con estos el baile, que iba subiendo en intensidad, pasando por un “afro” hasta terminar con la rumba, de movimientos más fuertes y rápidos. Los movimientos de Carmen eran tan vertiginosos que provocaban no solo que los músicos le pidieran que bailara más espacio (terminaban con los dedos lastimados después de hacer cinco shows por noche) sino que también generó suspicacias luego de un show de televisión, ya que le preguntaban si su baile tenía truco de cámaras.

Como señalamos, el show incluía baile “afro”. Fue José Cubas quien enseñó a Carmen, Pocha y Alicia el afro para sus espectáculos, que Carmen continuaría ejecutando a lo largo de las décadas. De acuerdo con Yannone, el afro “es un baile que identifica mucho a lo africano, a los movimientos de las religiones, porque son movimientos muy específicos”. En general, empieza lento y sube de intensidad cuando llega “el 6 x 8, que empiezan a sonar los tambores de distinta manera”. En esas situaciones, “podés llegar a incorporar una entidad”.³⁹ El baile afro también se realizaba en la Casa Suiza, donde no se permitía “incorporar santos” y cuando esto sucedía, a la persona “la sacaban y la sentaban una silla en un rincón [...] le sacaba el santo”.⁴⁰ Relatos similares se recogen en el libro de Montero & Cirio (2012) y en el análisis de Frigerio sobre el Shimmy Club (e/p). Las Mulatas de Ébano, sin embargo, se detenían antes de llegar a ese momento: “a mí no me interesaba [...] estaba vendiendo un espectáculo de baile, no de incorporar una identidad”.⁴¹ Por eso, el afro se controlaba para no llegar a ese punto y finalizaban el show con la rumba, cuyos movimientos rapidísimos de caderas, cintura y hombros proveían de un gran final que dejaba al público boquiabierto. Las imágenes de los cuadros afro (Figura 11) de los espectáculos con José Cubas, con formas y posados para ser disfrutados espectacularmente, también muestran que lo que se hacía públicamente era un show, ligado con la modernidad y la moda del “arte negro” que había florecido unas décadas antes.

La limitación (auto)impuesta al baile afro nos pone en perspectiva sobre la relevancia de los espacios privados de negritud, espacios sagrados, lúdicos, de reencuentro y liberación, que quedaban a resguardo de la sociedad blanca, como desde hacía siglos.⁴² Pero en los espacios públicos de negritud se hacían movimientos y se vivían sonares dialécticos de manera que también permitían establecer diálogos a través

³⁸ Al decir de Dorlin (2009), estas creaciones tienen el potencial de subvertir o promover la producción de fisuras en el sistema de dominación, ya que pueden poner en duda los supuestos en que se basan los estereotipos y construcciones reificadas sobre los “otros” y, por lo tanto, sobre el “nosotros” hegemónico.

³⁹ Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

⁴⁰ Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

⁴¹ Entrevista Carmen Yannone y Lea Geler, 14 de junio de 2021.

⁴² Según De la Fuente, desde tiempos de esclavitud, “sostener su música, sus rituales y la transmisión de conocimientos implicaba [...] mantener la creatividad artística, casi siempre en secreto” (2018: 418).

del arte, se jugaba con la negritud y se reutilizaba el racismo, que repercutían no solo en los espacios privados sino que también transformaban las representaciones y autorrepresentaciones públicas de negritud. La existencia continua de estos procesos sembró el camino para que en la década de 1990 comenzara a tomar impulso el movimiento de revisibilización afroargentino, en un nuevo contexto nacional e internacional.



Figuras 9 y 10. Las Mulatas de Ébano en dos momentos de su actuación, década de 1970. Fuente: Colección Carmen Yannone.



Figura 11. Posado de cuadro afro para el espectáculo de José Cubas en Taraca, década de 1970. Carmen Yannone, María Magdalena Lamadrid, Alicia Petit y José Cubas realizando un cuadro afro. Fuente: Colección Carmen Yannone.

Epílogo

El arte fue un puente de conexión entre Carmen y Tina. Tina sentía a Carmen su heredera y ella era, a su vez, un modelo para Carmen. Tina invitaba a la pequeña Carmen a escuchar y bailar con los shows de Los Diamantes Negros, así como asistía a los salones para ver actuar a su sobrina. En esos momentos no hablaban de sus espectáculos. Simplemente se gustaban, se acompañaban y se respetaban. En las reuniones familiares, Tina invitaba a Carmen a hacerle los coros cuando cantaba. Y hasta el día de hoy, en esas mismas reuniones, sus familiares le piden a Carmen que baile, continuando con la labor de transmisión de conocimientos en la que se destacaba su tía, marcando y corrigiendo los toques o los movimientos. También ejerciendo activismo político afro, a través de diversas asociaciones artístico-políticas. No es casualidad que, ante la ausencia casi absoluta de representaciones de afroargentinos en el país, sus descendientes se emocionen hasta las lágrimas al verla en algún show, como narramos en otro lugar (Geler, Egido, Recalt & Yannone, 2018).

En las memorias de Carmen destaca el esfuerzo de Tina por sacar adelante su carrera, y se torna paralelo al propio: “lo que ha trabajado esa mujer, lo mismo que yo caminé cuando empecé a trabajar”.⁴³ Tanto Carmen como su tía labraron, con sacrificio y trabajo, trayectorias exitosas. Superaron situaciones de pobreza extrema y pudieron llevar adelante carreras profesionales a partir de la construcción de espacios públicos

⁴³ Entrevista Carmen Yannone, Lea Geler y Alejandra Egido, 4 de septiembre de 2018.

de negritud. En ellos y a través de la performance dancística y del sonar dialéctico, aunaron el placer, el reencuentro con sus tradiciones e historias, la transmisión de conocimientos y memorias y la construcción redes afrodiaspóricas, que habilitaban reimaginar y repensar la africanidad y ponerla en discusión, aunque no en palabras. Los espacios públicos de negritud que sostuvieron les permitían desarrollar activismo cultural y, simultáneamente, atraer espectadores. Para ello, jugaban con la polisemia de lo negro en Argentina, llamando la atención a partir de su supuesto exotismo como figuras aparentemente extranjeras en una ciudad blanca.

Posicionarse públicamente puso a Carmen y a Tina en situación de tener que negociar en una radical desigualdad de condiciones con un racismo y un sexismo tan implacables como corrosivos. Sobre ellas recaían los estereotipos delineados desde hace siglos sobre la supuesta hipersexualidad, disponibilidad y sensualidad de las mujeres negras; sobre el exotismo de lo africano; sobre la imposibilidad de negritud argentina y su consecuente extranjerización. Pero seguir sus trayectorias nos muestra cómo ellas reclamaron la posibilidad de elección y su autoridad. Sus elecciones profesionales estuvieron enmarcadas en los contextos en que desarrollaron sus carreras. En la década de 1950, cuando Tina cantaba con Los Diamantes Negros, los valores familiares, la tradición y la autoridad (blanca, masculina, patriarcal, occidental, heterosexual, católica, etcétera) se imponían como normas inquebrantables. Salirse de ellas podía acarrear graves consecuencias, que Tina y los suyos evitaron. La década de 1960 en la que surgió Carmen, trajo consigo nuevas miradas y quiebres de estructuras, y las confrontaciones con quienes pugnaban por mantenerlas. Carmen y Las Mulatas hicieron uso de las posibilidades que este nuevo contexto brindaba. Pero aun así, el margen de acción para estas mujeres afroargentinas era escaso. Ellas lo utilizaron y desarrollaron espacios públicos de negritud que tomaron formas distintas en cada caso. Tina y Los Diamantes Negros tocaban específicamente música tropical, asociada inextricablemente con lo afrocaribeño, además de tangos y milongas. Por su parte, Carmen y Las Mulatas de Ébano también bailaban y cantaban música tropical, pero añadieron “bailes afro”. Estas diferencias se continuaban en la elección del vestuario. Frente a la disyuntiva de utilizar uno que enfatizara el tropo del exotismo y la sensualidad, Tina y los suyos eligieron la “elegancia” y “sobriedad” occidental, algo que sumado a la incorporación de música local indica un juego de alejamiento/acercamiento de la representación de extranjería y negritud sexualizada. En cambio, Carmen y Las Mulatas eligieron usar un vestuario que resaltaba la sensualidad y sus cuerpos en movimiento, así como la tropicalidad/africanidad que derivaba en extranjerización, a su vez reutilizada. Ambas tuvieron éxito, y ambas lo hicieron a través del disfrute.

Los espacios públicos de negritud que abrieron Carmen y Tina permitieron reinstalar, visibilizar y conversar la negritud públicamente, que los artistas se reencontraran con ella, individual y colectivamente, que transmitieran memorias y saberes, organizaran redes de intercambio afrodiaspórico, trazaran trayectorias profesionales, forjaran un lugar representacional en la esfera pública y reclamaran autoridad. Todo esto, sin dudas, repercutía directamente en los espacios de negritud privados, en un ida y vuelta constante. Así, desde distintos lugares y según las diferentes posibilidades que tenían, estas mujeres afroargentinas produjeron discursos, prácticas y sentidos que, en última instancia, sentó algunas de las bases del activismo afro que surgió en el país a partir de la década de 1990, y que hoy continúa.

Bibliografía

- » Adamovsky, E. (2016). Race and Class through the Visual Culture of Peronism. En P. Alberto; E. Elena (eds.), *Rethinking Race in Modern Argentina*, pp. 155-183. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Alabarces, P.; Silba, M. (2014). “Las manos de todos los negros, arriba”: Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y representaciones sociales, volumen 8* (número 16), pp. 52-74.
- » Alberto, P.; Hoffnung-Garskof, J. (2018). ‘Democracia racial’ e ‘Inclusión racial’ Historias hemisféricas. En A. de la Fuente; G. R. Andrews (eds.), *Estudios Afrolatinoamericanos: Una introducción*, pp. 317-378. Buenos Aires: CLACSO.
- » Anderson, J. (en prensa). The Performance of Race, Nation, and Gender in the Lives of Rita Montero and Josephine Baker. En R. Cottrol; L. Geler (eds.), *Scenes from the Shadows. Afro Argentine Life in the 20th Century*.
- » Borucki, A. (2017). *De compañeros de barco a camaradas de armas. Identidades negras en el Río de la Plata, 1760- 1860*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Chabitnoy, A. (2021). Dressing Fish. *Sapiens Anthropology Magazine*. Recuperado de: <https://www.sapiens.org/culture/dressing-fish-poem-abigail-chabitnoy/>
- » Cirio, N. P. (2016). *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Carlos Vega.
- » Cirio, N. P. (2019). El Shimmy Club. *Pregón Criollo* (número 91), pp. 13-18.
- » Corti, B. (2015). *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- » Corti, B.; Balcázar, C. (2016). Jazz y ‘música tropical’ en el film *Radio Bar* (1936). El no hito de la música popular argentina moderna. En J. Weber (ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, Instituto Carlos Vega.
- » Cosse, I.; Felitti, K.; Manzano, V. (eds.). (2010). *Los ‘60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Davis, A. (2012). *I Used to Be Your Sweet Mama*. Ideología, sexualidad y domesticidad. En M. Jabardo (comp.), *Feminismos negros. Una antología*, pp. 135-186. Madrid: Traficantes de sueños.
- » Balieiro, F. F. (2014). *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória*. (Tese Doutorado). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.
- » De la Fuente, A. (2018). El arte afrolatinoamericano. En A. de la Fuente; G. R. Andrews (eds.), *Estudios Afrolatinoamericanos: Una introducción*. Buenos Aires: CLACSO.
- » De Lucía, D. O. (2015). Negros en la Caja Boba. La imagen de los afroargentinos en la TV criolla. *Pacarina del Sur* [En línea], volumen 7 (número. .25).
- » Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- » Evaristo, S.; De Marinis, N.; Berrío, L. (2021). Etnografías y creatividad metodológica en tiempos de COVID-19. *Ichan Tecolotl* [En línea], (número 32). Recuperado de: <https://ichan.ciesas.edu.mx/etnografias/>
- » Fraunhar, A. (2018). *Mulata Nation: Visualizing Race and Gender in Cuba*. Jackson: University Press of Mississippi.
- » Frigerio, A.; Lamborghini, E. (2011). (De)Mostrando cultura: Estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el movimiento afroargentino. *Boletín Americanista* (número 63), pp. 101-120.
- » Frigerio, A. (2013). 'Sin otro delito que el color de su piel'. Imágenes del 'negro' en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910). En F. Guzmán; L. Geler (eds.), *Cartografías afrolatinoamericanas*. Buenos Aires: Biblos.
- » Frigerio, A. (en prensa). Remembering the Shimmy Club: Afro-Argentine sociability in the 20th century. En R. Cottrol; L. Geler (eds.), *Scenes from the Shadows. Afro Argentine Life in the 20th Century*.
- » Geler, L. (2010). *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- » Geler, L. (2012a). Calunga Andumba. Treinta años de teatro y lucha afrodescendiente en Buenos Aires. *Tabula Rasa* (número 16), pp. 13-33.
- » Geler, L. (2012b). Afrolatinoamericanas. Una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires. *Horizontes Antropológicos, volumen 18* (número 38), pp. 343-372.
- » Geler, L. (2016). Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital. *Runa, volumen 37* (número 1), pp. 71-87.
- » Geler, L.; Egido, A.; Recalt, R.; Yannone, C. (2018). Mujeres afroargentinas y el proyecto Certificar nuestra existencia. Una experiencia de trabajo multidisciplinar en Ciudad Evita (Gran Buenos Aires). *Población y Sociedad. Revista de estudios sociales, volumen 25* (número 2), pp. 28-54.
- » Geler, L.; Yannone, C.; Egido, A. (2020). Afroargentinos de Buenos Aires en el siglo XX. El proceso de suburbanización. *Quinto Sol, volumen 24* (número 3), pp. 1-27.
- » Geler, L.; Yannone, C.; Egido, A. (en prensa). Las afroargentinas de Villa Cartón. Racialidad, marginalidad y añoranzas en un enclave de pobreza porteño (1948-1972). En D. D'Antonio; V. Pita (eds.), *Historia de las mujeres en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Ghidoli, M. L. (2016). La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos. *Corpus* [En línea], volumen 6 (número 2). doi: <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1744>
- » Guzmán, F. (2018). ¡Madres negras tenían que ser! Maternidad, emancipación y trabajo en tiempos de cambios y transformaciones (Buenos Aires, 1800-1830). *Tempo*, núm. 24.
- » Karush, M. (2012). Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race Before Perón. *Past & Present, volumen 216* (número 1), pp. 215-245.
- » Karush, M. (2016). Black in Buenos Aires: The transnational career of Oscar Alemán. En P. Alberto; E. Elena (eds.), *Rethinking Race in Modern Argentina*, pp. 73-98. Cambridge: Cambridge University Press.

- » Karush, M. (2019). Música y nación en la Argentina posperonista”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, volumen 50, pp. 198-222.
- » Lamborghini, E.; Geler, L. (2016). Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a lo “negro” en Argentina, siglos XX y XXI. *Corpus* [En línea], volumen 6 (número 2).
- » Lamborghini, E. (en prensa). Afro-Latin American Migration in Buenos Aires: The formation of an Afrodescendant cultural field in the last decades of the 20th century. En R. Cottrol; L. Geler (eds.), *Scenes from the Shadows. Afro Argentine Life in the 20th Century*.
- » Madrid, A. (2010). Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. *Revista Argentina de Musicología*, volumen 11, pp. 17-32.
- » Maffia, M. (en prensa). Cape Verdean Negritude in Argentina: Historical Processes and Milestones in their Fight for Visibility. En R. Cottrol; L. Geler (eds.), *Scenes from the Shadows. Afro Argentine Life in the 20th Century*.
- » Manzano, V. (2010). Ha llegado la “nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966. En I. Cosse; K. Felitti; V. Manzano (eds.), *Los ‘60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Montero, R. L.; Cirio, N. P. (2012). *Rita Montero. Memorias de piel morena. Una afroargentina en el espectáculo*. Buenos Aires: Dunken.
- » Quintero Rivera, Á. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- » Santiago-Ramírez, S. M. (2011). *El cuerpo erótico en dictadura y democracia: Estudio de los avisos gráficos de espectáculos eróticos en el diario*. (Tesis de Maestría en Diseño). Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- » Rosal, M. Á. (2010). Las Asociaciones Africanas porteñas y las formas de la religiosidad durante el siglo XIX. En S. Mallo; I. Telesca (eds.), *‘Negros de la patria’. Los afrodescendientes en las luchas por la independencia en el antiguo Virreinato del Río de la Plata*. Buenos Aires: SB.
- » Sommer, D. (2018). Libertades literarias. La autoridad de los autores afrodescendientes. En A. de la Fuente; G. R. Andrews (eds.), *Estudios Afrolatinoamericanos: Una introducción*. Buenos Aires: CLACSO.
- » Stack, C. (2012). Roles sexuales y estrategias de supervivencia en una comunidad negra urbana. En M. Jabardo (comp.), *Feminismos negros. Una antología*, pp. 187-206. Madrid: Traficantes de Sueños.

