

CALUNGA ANDUMBA: 30 AÑOS DE TEATRO Y LUCHA AFRODESCENDIENTE EN BUENOS AIRES¹

CALUNGA ANDUMBA: 30 YEARS OF THEATER AND AFRO-DESCENDANT STRUGGLE IN BUENOS AIRES

CALUNGA ANDUMBA: 30 ANOS DE TEATRO E LUTA AFRODESCENDENTE EM BUENOS AIRES

LEA GELER²

CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina

Universitat de Barcelona, España

leageler@gmail.com

Recibido: 09 de abril de 2012

Aceptado: 15 de mayo de 2012

Resumen:

A pesar de la cerrada invisibilidad de la población afrodescendiente en Argentina, existen desde hace varias décadas diversas formas de lucha llevadas adelante de manera individual o colectiva por afrodescendientes que trabajan para lograr el reconocimiento. En este artículo se analizará la obra teatral *Calunga Andumba* (de Carmen y Susana Platero) que trata sobre la esclavitud y la afrodescendencia en Argentina, en sus puestas de 1976, 1987 y 2011. El objetivo será trazar una trayectoria histórica que recorra de manera comparada los cambios y permanencias en las puestas y apuestas estético-políticas de la obra, tanto para reconocer experiencias distintas de lucha como para iluminar la emergencia de nuevas formas de activismo y de nuevas formas críticas. Para hacerlo, se trabaja con entrevistas y fuentes periodísticas y con el material obtenido a través de mi trabajo de campo con la compañía teatral TES, que la puso en escena en 2011.

Palabras clave: afroargentinos; invisibilidad; teatro; Buenos Aires; formas de lucha.

Abstract:

In spite of the sharp invisibility of Afro-descendant population in Argentina, several forms of struggle have been advanced along various decades individually or collectively by Afro-descendants who strive for gaining recognition. This paper will examine play *Calunga Andumba* (by Carmen and Susana Platero), dealing with slavery and Afrodescendancy in Argentina, on its goings to stage in 1976, 1987 and 2011. The aim will be to trace a timeline

¹ Conicet PIP0003. Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, actualmente Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2009-07094, que se desarrolla en el TEIAA (2009SGR1400).

² Investigadora del Conicet/ IIEGE (Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género), Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia de la Universitat de Barcelona.



MISSION

Fotografía de Johanna Orduz

to move comparatively along changes and stays on the play's various puttings into stage and aesthetic-political stakes, both to recognize different experiences of struggle and to put some light on the emergence of new forms of activism and new ways of criticism. In order to do that, interviews and news resources as well as material gotten from my fieldwork with theater company TES, who brought it to the stage in 2011.

Keywords: Afro-argentinian; invisibility; theater; Buenos Aires; forms of struggle.

Resumo:

Apesar da invisibilidade da população afrodescendente na Argentina existem, há várias décadas, diversas formas de luta levadas adiante individual e coletivamente por afrodescendentes que trabalham pelo reconhecimento. Neste artigo, analisa-se a peça *Calunga Andumba* (de Carmen e Susana Platero) que trata da escravidão e da afrodescendência na Argentina, nas postas em cena de 1976, 1987 e 2011. O objetivo é desenhar uma trajetória histórica que percorra, de uma forma comparada, as mudanças e continuidades das postas em cena e das apostas estético-políticas da peça para, assim, reconhecer diferentes experiências de luta e lançar luzes sobre a emergência de novas formas de ativismo e formas críticas. Trata-se de cumprir este propósito a partir de entrevistas, fontes jornalísticas e do material obtido no trabalho de campo realizado na companhia de teatro TES, que fez a montagem da peça em 2011.

Palavras-chave: afroargentinos, invisibilidade, teatro, Buenos Aires, formas de luta.

Introducción

La Argentina es un país que, en líneas generales, se define como «blanco europeo» y cuya capital, Buenos Aires, se suele dar a conocer como la «París de América». Sin embargo, en las últimas décadas se ha intensificado notablemente la visibilidad pública de colectivos y activistas que reivindican la afrodescendencia como forma posible de ser argentino/a o de «habitar» la Argentina. En este sentido, se pueden rastrear algunas propuestas hasta la fecha inexploradas que abrieron y abren la puerta a la discusión pública en una sociedad con un pasado esclavista «olvidado» y con un Estado hasta hace poco desinteresado en todo aquello que pudiera poner en duda su homogeneidad nacional. Dentro de estas propuestas está la que efectuaron en la década de 1970 las hermanas Susana y Carmen Platero, afroargentinas descendientes de esclavizados/as. Estas dos artistas (Susana era contralto y Carmen es actriz y directora teatral) concibieron *Calunga Andumba*, una obra teatral de corte histórico, cuyo objetivo era quebrar la indiferencia y el olvido de la presencia afrodescendiente en la Argentina. La obra fue estrenada en 1976 en los teatros de San Telmo y continuada en el teatro del ICRS,³ unos meses más tarde del golpe de estado dado por la Junta Militar.⁴ Aquellas funciones estuvieron protagonizadas

³ Instituto de Cultura Religiosa Superior.

⁴ El 24 de marzo de 1976, la junta militar argentina dio un golpe de Estado que la mantuvo en el poder hasta 1983.

por las hermanas Platero, con acompañamiento en vivo de piano y percusión. En 1987, ya en democracia, ambas artistas fundaron la Comedia

Negra de Buenos Aires, que se constituyó en la primera asociación civil argentina en trabajar en pos del reconocimiento de los afrodescendientes en el ámbito de las artes escénicas. Ese año se reestrenó *Calunga Andumba*, como corolario de los talleres teatrales que la Comedia Negra había organizado e impartido en la Sociedad de Socorros Mutuos Unión Caboverdeana de Dock Sud, dirigidos a la población afrodescendiente, en la que participaron diez intérpretes⁵. En ninguno de los casos hubo apoyo financiero del Estado.

En 2010, más de veinte años después de la función en la Sociedad Caboverdeana, se produjo otro reestreno de *Calunga Andumba*, representándose dos veces en el Teatro Empire de Buenos Aires con notable éxito entre el público y se la declaró de «Interés Cultural» por la Secretaría de Cultura de la Presidencia

⁵ Comunicación personal con Carmen Platero, 2010.

de la Nación. En 2011, ya con el apoyo económico de Proteatro (dependiente del gobierno de la ciudad de Buenos Aires), la obra fue nuevamente puesta en escena en el centro cultural Raíces de la ciudad, donde quedó en cartel durante dos meses. Tanto en 2010 como en 2011, la dirección corrió a cargo de la directora y actriz afrocubana Alejandra Egido y, para el estreno de 2011, se había fundado la compañía teatral TES (Teatro en Sepia), también dirigida por Egido y conformada por algunos de los(as) intérpretes y técnicos/as de la puesta de 2010.

La distancia temporal entre las puestas en escena de la obra de las hermanas Platero y de TES permite observar los cambios en la representación y las diversas apuestas estético-políticas que se pusieron en práctica, ayudando a trazar una suerte de trayectoria que puede iluminar la emergencia de nuevos tipos de activistas y de nuevas formas críticas. En este sentido, la puesta en escena de una obra de corte histórico como *Calunga Andumba* permite la apropiación y la (re)interpretación corporizada y colectiva de una narración histórica. Asimismo, traslada —como indica Rappaport (2005)— el pasado al presente, reactualizando un reclamo de continuidad y abriendo la instancia de generar nueva memoria sobre los mismos eventos, trayendo consigo nuevas subjetividades y propuestas de futuro. Por ello, en este trabajo exploraré el proceso de gestación y puesta en escena de la obra original para analizar luego, de

⁶ Aunque aquí no problematizaré específicamente este tema, retomo a Kropff (2008) en sus posturas sobre «investigación activista/militante». En este sentido, estaría implicada en la organización «de proyectos de intervención política en conjunto con otros activistas que no necesariamente pertenecen al ámbito académico. Complementariamente, se trata de producir conocimiento académico en función de fortalecer esos proyectos» (Kropff, 2008: 32-33). Estas intervenciones políticas se realizan, en este caso, a partir de las prácticas artístico-escénicas, lo que dibuja una concepción amplia de lo político.

manera comparada, algunos elementos que considero destacables de la puesta de *Calunga Andumba* hecha por TES, según material recogido en mi trabajo de campo y en el archivo. En este sentido, desde 2010 acompañé el proceso de ensayo y puesta en escena de la obra, formando parte de TES en carácter de antropóloga-historiadora y de colaboradora general/activista.⁶

Una irrupción revolucionaria: *Calunga Andumba* en 1976 y 1987

De manera resumida, puede describirse *Calunga Andumba* como una puesta en escena de los «hitos» —marcas históricas de visibilidad afro en Argentina—⁷

⁷ Por ejemplo, las ventas de esclavizados(as) en la plaza pública, los/las vendedores/as ambulantes, la declaración de libertad de vientres de 1813, las lavanderas del Río de la Plata, el candombe de Rosas, etc.

⁸ En otra oportunidad, denominé a esta forma de inscribir históricamente a los afrodescendientes argentinos —parafraseando a Segato (1998)— como «alteridad pre-histórica» (Geler, 2007), porque se ubica de manera tan lejana que no parece incidir en la historia moderna de la Argentina como Estado-nación.

relativos a la esclavitud y a la historia afrodescendiente en el país. Estos «hitos» —ligados a un pasado considerado tan lejano y distante que no influirían de ningún modo en nuestro presente—⁸ fueron delineados por la *historia oficial* y son compartidos colectivamente hoy día por la sociedad escolarizada del país. En *Calunga Andumba* cada una de estas marcas

históricas se convertía en una estampa o escena independiente de las otras, en una estructura que le permitía quedar abierta a cambios, agregados o recortes, y permanecer por ello mismo continuamente inacabada.

La idea de escribir una obra teatral sobre la temática de la esclavitud les surgió a las hermanas Platero a comienzos de los años setenta, después de presenciar *Negro bufón*, de Enzo Aloisi. Según cuenta Carmen, ambas se sintieron interpeladas ya que la obra mostraba una imagen degradante y caricaturizada de los llamados «negros de Rosas»⁹, volviendo propia una historia en la que nunca habían recalado ni habían discutido en el seno familiar o en instituciones educativas. En sus palabras: «después ahí sí empezamos a leer, a informarnos. Con gran dolor empezamos a enterarnos de todo lo que había pasado con los esclavos africanos, y ahí ya influyó más la indignación y la bronca...»¹⁰. De este modo, el desconocimiento propio y ajeno, el mutismo generalizado en relación a la temática afro (que caracteriza la «invisibilidad» afro local) y el haber presenciado una obra teatral donde el papel del «negro» quedaba totalmente denigrado, habían dado pie al reposicionamiento de las hermanas Platero, comenzando la *búsqueda* de la propia historia y las vías para hacerla conocer. Carmen y Susana decidieron, entonces, usar su entrenamiento artístico para investigar y producir una obra teatral cuya intención primordial sería la de revisibilizar a los afroargentinos, evitando la exotización con que se los suele

retratar: «la idea [era] desmitificar el pintoresquismo negro, la forma en que son tratados los negros, como una cuestión folklórica, sin tener en cuenta el acervo cultural (...) de los afros», recuerda Carmen Platero.¹¹

⁹ Entrevista con Carmen Platero, febrero de 2010.

¹⁰ Comunicación personal, 2010.

¹¹ Retomo la categorización de las personas como «socialmente negros/as» de Ferreira (2008), para hacer hincapié en los modos socialmente construidos, históricos y cambiantes en que se perciben los colores de la piel.

La propuesta de las hermanas Platero con *Calunga Andumba*, entonces, se basaba en el giro que suponía la representación de los hombres y mujeres «socialmente negros/as» (Ferreira, 2008)¹² en el teatro sin la carga concomitante de estereotipación, burla y parodia que suele acompañarla. Este no es un tema menor. Por un lado, existe una sistemática negación de espacio a los/las intérpretes socialmente negros/as en los escenarios porteños (y del mundo). Por el otro, el único espacio que allí se les habilita es para actuar de «negro/a», es decir, para llevar adelante un personaje estereotipado que, en general, está asociado a la servidumbre, a la esclavitud, y estas con la torpeza, la lealtad, la sumisión, la hipersexualidad y la gracia. Lo cierto es que en Buenos Aires durante el siglo XX, los/las intérpretes socialmente negros/as que buscaban salir a escena solo podían hacerlo en las contadas ocasiones en que, además, no fuera un actor/actriz

¹² Retomo la categorización de las personas como «socialmente negros/as» de Ferreira (2008), para hacer hincapié en los modos socialmente construidos, históricos y cambiantes en que se perciben los colores de la piel.

¹³ Algo que no sería triste sino alegre y festivo, lo que se condice con la construcción de memoria de la esclavitud «bondadosa» que se da en la ciudad, como veremos enseguida.

¹⁴ En el año 2011, por ejemplo, se estrenó la obra «Secretos de dos casas con historia», de Marisé Monteiro, donde la actriz Carolina Ayub (socialmente blanca) personificaba a la mulata Manuela con la cara tiznada.

socialmente blanco/a quien tomara el personaje «de negro/a» con el rostro tiznado/a, una tradición que pervive hasta la actualidad. En este sentido, no solamente es tradicional en la ciudad que los estudiantes se pinten la cara de negro/a en los actos escolares patrios para que los/las niños/as representen a los/las esclavizados/as,¹³ sino que esta tradición puede verse hoy día todavía en el teatro.¹⁴

Las dificultades de acceder a cualquier tipo de representación que no sean las establecidas por los lineamientos de estereotipaciones raciales a quienes portan las marcas diacríticas de la negritud se pueden rastrear con toda su crudeza en la tristeza que expresaba Rita Montero —actriz afroargentina socialmente negra— en la década de 1940 frente a la infalible respuesta que solía recibir en los *castings* de teatros porteños: «negros no».¹⁵ Del mismo modo, el suicidio de la también

¹⁵ «Una morena asoma en el teatro porteño», ¡Aquí está!, Buenos Aires, 29 de julio de 1946.

actriz afroargentina socialmente negra Virginia Murature, a comienzos de la década de 1990, habría encontrado

parte de su razón en el cansancio de esperar poder representar un papel que no fuera de «negra» (Corrêa, 2006).

La interdicción que encuentran las personas o grupos alterizados/racializados de presentar auto representaciones públicas se explica porque estas creaciones tienen el potencial de subvertir o promover la producción de fisuras en el sistema de dominación (Dorlin, 2009), siendo que las auto representaciones o contra representaciones 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.

En este contexto, podemos resignificar el esfuerzo de las hermanas Platero y entenderlo como un hecho revolucionario, en tanto (re)inauguraba el espacio teatral como ámbito posible no solo de auto representación, sino también de desarrollo laboral, y en tanto imponía en el escenario cuerpos socialmente negros, quebrando la invisibilidad y la idea de «desaparición» y tensionando y horadando una estructura del sentir (Williams, 1980) que daría cuenta de estos movimientos unas décadas más tarde. Para ellas, este proceso implicó, sin lugar a dudas, un movimiento de empoderamiento y reterritorialización (Grossberg, 1992), la ocupación de un nuevo lugar desde el que accionar, pero también de un nuevo lugar de reclamo: las tablas, situándose a partir de entonces como adjudicatarias de una responsabilidad de transmitir y movilizar nuevos sentidos:

C: cuando empezamos a estudiar descubrimos este mundo de espanto y ahí dijimos: —no, esto hay que transmitirlo, esto hay que contarlo. [...]

Ahí no es que tomamos conciencia, pero ahí fue como asumir una responsabilidad. Es haber asumido la responsabilidad de reivindicar la cultura. Porque veíamos que no había nada que identificara, que no habían referentes y ahí empezamos.¹⁶

En este proceso de construcción referencial, además del juego original de estampas, *Calunga Andumba* intercalaba una serie de documentos extraídos del Archivo General de la Nación, que se leían/recitaban a lo largo de la obra.

El uso de los documentos archivísticos le daba un gran peso de objetividad historicista a *Calunga Andumba*, logrando dotarla de credibilidad y legitimidad como narración histórica cierta, basada en una concepción, típica de la época, de la historia como «fuente de verdad». En este sentido, una de las críticas de la obra publicada en 1976 advertía que «ambas hermanas (...) historiaron el movimiento negro en el Río de la Plata, con documentos de época».¹⁷ En la misma línea, otra crítica de aquel año señalaba: «Una retrospectiva llena de magia y encanto, además de auténticamente histórica».¹⁸

La idea de haber visto una representación veraz de una historia olvidada —

¹⁶ Entrevista con Carmen Platero, febrero de 2010.

¹⁷ Patricio Estévez, en: Revista *Claudia*, «Calunga-Andumba o Montserrat en Nigeria», año XIX, n° 221, noviembre 1976.

¹⁸ *Revista de música y comentarios de Arte*, «Notas», 20 de noviembre de 1976.

legitimada con sus concomitantes fuentes objetivas (documentos de época)— era parte de la reivindicación política que acompañaba la puesta. Esa reivindicación apuntaba como instancia principal a devolverle a los negros y las

negras argentinos/as un lugar en la historia (asumida siempre y silenciosamente como blanca), demanda que en la actualidad sigue siendo de las más importantes. De hecho, el borramiento del protagonismo afro en la construcción histórico-narrativa de la nación-como-gesta (Alonso, 1994) es la base en la que se asienta

la idea de la desaparición, y por ello es de fundamental importancia «revelar» una verdad que habilita, en segunda instancia, reivindicaciones de otro corte: primero que todo, existir históricamente.

El asentamiento de *Calunga Andumba* en el relato histórico y en sus fuentes «objetivas» se reponía también en el vestuario elegido, que era naturalista de la época, y en algunas escenas en que la forma elegida de diálogo entre los/las esclavizados/as era la famosa «habla parda»¹⁹ que, se supone, los caracterizaba.

Todos estos elementos llevaban a la paradójica pero no sorprendente situación

¹⁹ Suplantar la «r» final de las palabras por la «b», «sufribl» por sufrir o «amol» por amor, era una de las características de la llamada «habla parda», una forma de hablar particular de la población más humilde entre los afroporteños; «una media lengua», según la describe Rodríguez Molas (1962) que era exaltada en los años de gobierno de Rosas. El «habla parda» incluía además palabras, usos o modalidades más amplias que estas formas específicas (Geler, 2010).

²⁰ Comunicación personal, 2010. Aun así, en la obra se incluían milongas y tangos como muestra de su desarrollo a partir del candombe y para mostrar su «pervivencia» en el presente.

de que las estampas de la obra no fueran temporalmente más allá que la época de Rosas (1829-1852), momento en que se menciona por última vez a los «negros» en la historia oficial. Esto preocupaba a Carmen Platero, quien expresó en más de una oportunidad su frustración de no poder «traer la obra más adelante en el tiempo hasta el presente».²⁰

Es que, aunque la obra estaba construida con base en la mirada de estas mujeres afroargentinas, e imponía cuerpos socialmente negros y temáticas ocultadas sobre un escenario, haciéndola una propuesta revolucionaria, al seguir a pies juntillas el relato histórico oficial se topaba de bruces con el propio discurso de la desaparición, en una situación paradójica que ya conocían los afroporteños en las últimas décadas del siglo XIX, momento en que se entronizaba ese relato oficial (Geler, 2010).

Esta tensión también quedaba en evidencia ante la intención de las hermanas Platero de hacer la obra aprehensible para el público. En este sentido, hay que recordar que en Argentina la esclavitud —por lo menos hasta hace pocos años— era entendida no solo como alejada de todo presente social, sino también como «excepcional», ya que se la consideraba «bondadosa».²¹ Por ello, las estampas, si bien no ocultaban escenas fuertes, hacían hincapié en la imagen alegre de los negros y negras y en aquellos hitos característicos que esa misma narración de excepcionalidad ensalzaba (pregones, venta ambulante, etc.): «la platea será invitada a participar, evocadoramente, de pastelitos, mazamorra y, en general,

²¹ Esa «bondad» implica el supuesto buen trato hacia las personas esclavizadas, poca carga de trabajo y buen cuidado, además de una post esclavitud de integración total, sin discriminaciones ni rechazos.

²² Emilio A. Stevanowitch. *Siete Días*. «Teatro. Calungan Andunga [sic]». Buenos Aires, 26 de diciembre de 1976. El nombre de la obra está escrito erróneamente en la nota original.

intervenir en una antológica sesión conmemorativa. En ella el pregón se mezcla con el azabache, la morenada con el candombe. En alternancia interrumpen alegres comparsas o inolvidables rituales».²² La remembranza a la que se refería el crítico no era de

la época de la esclavitud en sí misma —evidentemente imposible— sino de cómo el público (y las autoras) habían incorporado la narración histórica oficial. Pero no era solo que el público comprendiera la esclavitud en su propio marco interpretativo, era también que pudiera aceptarla como hecho de su historia nacional. Como expresaba Carmen Platero en referencia a un acta de libertad incluida en la obra, en la que el «amo» alababa a la mujer esclavizada a la que iba a liberar: «Todo lo que habrá pasado esta mujer para que su esclavista diga todas estas cosas buenas de ella... Hay un discurso oculto tras las palabras, pero la idea es dar las cosas para que se puedan digerir».²³

De todas maneras, aun aliviando el maltrato y el horror, la obra impactaba profundamente en los espectadores: «Felizmente su liberación y la integración a la familia argentina, nos libera de esa pesadilla», decía uno de los críticos en 1976.²⁴

La estrategia de las hermanas Platero de mostrar la esclavitud y la presencia afroargentina de forma «comprensible», y la tensión de tener que detener la historia en el siglo XIX para hacerla verosímil, respondían tanto a la necesidad de lograr que el público pudiera encajar lo que veía en sus marcos de comprensión como a que, tal vez, para ellas mismas eran situaciones novedosas para las que el contexto social argentino y sus propias trayectorias personales no proveían elementos de anclaje.

Por un lado, según Frigerio y Lamborghini (2010), el movimiento afro en Buenos Aires comenzó a conformarse como tal recién en la segunda mitad de la década de 1990, en gran medida gracias a la llegada al país de las corrientes multiculturalistas que permitieron el resquebrajamiento paulatino y lento del cerrado discurso de homogeneidad nacional sostenido por el Estado. Si bien se puede señalar la existencia de organizaciones afro (afrodescendientes y africanas) de tipo mutualista, cultural o político todo a lo largo del siglo XX (Gomes, 2001), estas no lograron llamar la atención del Estado (Frigerio y Lamborghini, 2010).²⁵ Sería solo «[d]urante la segunda mitad de la década de 1980, [que] la llegada de inmigrantes negros de distintos países (principalmente, de Uruguay y Brasil, pero también de Cuba, Ecuador y Perú) dedicados a enseñar danza y percusión «afro» les devolvió algo

de visibilidad, si no a los afroargentinos, al menos a los «afro» *en Argentina*» (Frigerio y Lamborghini, 2011:27). Este «campo de actividades culturales afro», sustentado en la enseñanza y puesta en circulación de ciertas artes afroamericanas relacionadas con la música y el baile, abrió el juego a la

²³ Comunicación personal, 2010.

²⁴ *Revista de música y comentarios de Arte*, «Notas», 20 de noviembre de 1976.

²⁵ Fuera de Buenos Aires, hay que destacar que en 1988, se fundaba en la provincia de Santa Fe la Casa IndoAfroAmericana, de la mano de Lucía Molina y Mario López, que aunaba de manera novedosa intereses de los afroargentinos y de los pueblos originarios en una organización todavía muy activa en la actualidad. Por supuesto, estas asociaciones estuvieron también muy presentes a lo largo del siglo XIX (Andrews, 1989; Rosal, 2009; Chamosa, 1995; Geler, 2010).

transformación de estas en «capital cultural» y a sus ejecutores en «trabajadores culturales afro» que, en ciertos casos asumían, características de «activistas culturales» (Frigerio y Lamborghini, 2010). En este proceso, y debido a la forma que tomó la narrativa multicultural en la ciudad, la «cultura afro» se transformaría en un punto central desde el que construir la militancia, un recurso simbólico a través del cual «los diferentes grupos étnicos deben mostrar/desplegar/ofrecer su cultura para el disfrute/consumo de los vecinos y de los turistas» (Frigerio y Lamborghini, 2010: 163).

De esta manera, los discursos de identificaciones raciales/étnicas o culturales «otras» aún no habían sedimentado cuando las hermanas Platero concebían su obra, y no podían ser reapropiados por los damnificados de discriminación o marginación por racismo o xenofobia ni capitalizados por un público no sensible a la temática, atomizando cualquier posibilidad de lucha compartida. Quienes intentaban generar un discurso alternativo no poseían más herramientas que el contundente deslizamiento entre sus vivencias personales y los discursos oficiales y de sentido común, que también les pertenecían, provocando la exposición e incompreensión pública y solitaria de lo que se entendía como dramas personales/individuales. Como vimos, incluso al reestrenarse la obra en 1987, estaba recién comenzando a desarrollarse el activismo afro en la ciudad. En este, sin embargo, el teatro no tenía (y no tendría) lugar, precisamente porque este tipo de actividad cultural no representaba un «arte afroamericano» en sí mismo, aunque en la obra había contenido musical y baile «afro».²⁶

Por el otro lado, hay que sumar las dramáticas circunstancias que vivía la Argentina al momento de la primera presentación de *Calunga Andumba*, con la dictadura militar comenzando, hecho que desplazó la urgencia de los reclamos posibles, porque afectó de manera determinante a gran parte de la población civil, incluyendo a Carmen Platero, quien tuvo que salir exiliada del país en el momento en que la obra estaba en cartel.²⁷ La posibilidad de estrenar *Calunga Andumba* en ese período pareciera deberse, justamente, a que el Estado no reparara en una temática del «pasado», alejada de la conflictividad de esa coyuntura.

Las consecuencias de la dictadura militar aún se dejaban sentir para la segunda presentación de *Calunga Andumba*, en 1987, cuando las víctimas del genocidio de estado y de las políticas de impunidad se organizaban para demandar justicia. Lo interesante es que algunas de estas organizaciones tomarían al teatro como punto desde el que accionar.²⁸

²⁶ Aun así, las hermanas Platero no estaban en desconexión de lo que sucedía en el ámbito del activismo. Por el contrario, en 1987 tanto la obra como los talleres impartidos por La Comedia Negra de Buenos Aires se hicieron en el marco de la Sociedad de Socorros Mutuos Unión Caboverdeana de Dock Sud, gracias al apoyo de Miriam Gomes, quien en los años siguientes se convertiría en una destacada militante de la causa afrodescendiente.

²⁷ Entrevista con Carmen Platero, febrero de 2010.

²⁸ En 1981, aun en dictadura, surgía Teatro Abierto. El Teatro x la Identidad nació en el año 2000.

Estas circunstancias, sumadas a la nula receptividad estatal a la temática afro, restaron posibilidades de recibir soporte económico para el montaje de la obra. Sin embargo, para 1987 las hermanas Platero buscaron ayuda en distintas sedes africanas en el país, cuyo apoyo fue fundamental para llevar adelante la puesta.²⁹

De este modo, antes que un incipiente movimiento afro pudiera organizar discursos públicos disponibles para ser reapropiados y en circunstancias netamente desfavorables, las hermanas Platero habían logrado estrenar una obra teatral que, aun sin enfrentar directamente los discursos oficiales, abría camino, con mucho esfuerzo personal, a la expresión de formas de sensibilidad «otras» y demandas «otras» mediante la puesta en escena de arte considerado tanto «afro» como «universal».³⁰

Como era de esperarse, en una Argentina aún no preparada para la irrupción de

²⁹ La embajada de Nigeria, por ejemplo, proveyó el vestuario para esa puesta. Entrevista con Carmen Platero, febrero de 2010.

³⁰ Según Beeman (1993), que sigue las discusiones de Turner y Schechner, no podría diferenciarse taxativamente el proceso ritual del performance teatral, haciéndolo universal.

lo «afro», la respuesta de los medios de comunicación fue muy escasa, aunque no nula. Si en 1976 quienes dieron cuenta de *Calunga Andumba* fueron básicamente los críticos teatrales, ya para 1987 las hermanas Platero consiguieron la nota de tapa de la revista dominical del

diario *El Día* de la ciudad de La Plata (ciudad natal de las hermanas Platero) y, además de participaciones en programas de radio, una nota en la sección de espectáculos del diario *Clarín* (el de mayor tirada nacional), donde pudieron realizar la convocatoria a los talleres que se realizarían, la cual, según Carmen, fue muy exitosa.³¹

Sus esfuerzos serían retomados veintitrés años más tarde, en un contexto muy distinto. Cambios estructurales locales y globales de esos años permitieron la creación de «militantes», quienes junto a trabajadores/activistas culturales utilizaron las herramientas a las que podían acceder y ganaron espacio y reconocimiento. Como explican Frigerio y Lamborghini (2010), a partir de la segunda mitad de los noventa se intensificó la actividad organizacional de numerosas asociaciones y activistas, se realizó —con mucho trabajo y superando graves conflictos— la inclusión de una pregunta sobre afrodescendencia en el Censo Nacional de Población realizado en 2010 (que tuvo una prueba preliminar en 2005), se organizaron bailes, festivales y congresos afroargentinos y afrodescendientes y, sobre todo, se logró —en

³¹ Comunicación personal, 2010.

³² Este término fue adoptado en la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia de Durban, Sudáfrica, en 2001, en la que participó una comisión de militantes afroargentinos.

determinadas circunstancias— obtener fondos públicos y cierta atención de funcionarios del Estado. Este fue, además, el período en que se acuñó y retomó el término «afrodescendiente».³²

Y aunque hoy día buena parte de los militantes y organizaciones afro malviven con graves problemas económicos, ya que el apoyo estatal se recibe a cuentagotas, debilitando la posibilidad de coordinar nuevas formas de lucha, y que sus objetivos distan aún de conseguirse, lograron con su trabajo y compromiso posicionar «lo afro» (afrodescendiente, afroargentino, o afro a secas) en el horizonte de sentido de la ciudad en el que *Calunga Andumba* había abierto camino.

TES - Teatro en Sepia

Quisiera aclarar que si bien para el estreno de la obra en el teatro Empire de la ciudad en noviembre de 2010 el grupo se presentó bajo el nombre de Comedia Negra de Buenos Aires (en honor a aquella compañía-escuela fundada por las hermanas Platero), unos meses más tarde parte de ese grupo se convirtió en TES - Teatro en Sepia, que puso en escena la obra en el año 2011 con algunos cambios con respecto a la puesta del 2010. Aquí me referiré exclusivamente a esta última puesta y a la compañía TES.

¿Qué es TES? TES es una compañía de teatro profesional cuyos objetivos son hacer visible la problemática afro en la Argentina —pero no necesariamente poniendo en escena obras *sobre* lo afro— y permitir a actores y actrices afrodescendientes (pero no exclusivamente) sumar alternativas artísticas y estéticas de expresión e inserción laboral.

En primer lugar, debemos situar a TES en el contexto que, más allá de la militancia específicamente afro, es el enorme y activo mundo del teatro en Buenos Aires. En este sentido, y con relación a otros proyectos teatrales locales, TES concuerda con algunas de las pautas del Teatro Comunitario (TC) y del Teatro por la Identidad (TxI), aunque su proyecto es particular. Por un lado, comparte con el TC la idea fundamental de que el arte genera transformación social. Sin embargo, la profesionalización de artistas, que es una parte intrínseca al proyecto teatral de TES, la distancia del teatro comunitario, que no la contempla entre sus objetivos (Bidegain, 2011). Por el otro, TES comparte de manera global el objetivo del TxI: «actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad»,³³ y se propone generar un discurso crítico en el público —e incluso la «duda» sobre su ascendencia—, si bien no se plantea como un movimiento ni

³³ <http://www.teatroxlaidentidad.net/vision.asp>
(julio de 2011).

está asociada a ninguna institución de lucha política específica. Igualmente, TES se aleja de proyectos teatrales

de otros grupos que han sido alterizados y subalternizados a lo largo de la historia nacional, como el Proyecto de Teatro Mapuche (PTM), en tanto que este apunta a la creación de un «teatro mapuche» que indague «en el repertorio performático específico del pueblo Mapuche (que incluye sus propios géneros) y hacer una propuesta nueva» (Kropff, 2008: 189). Por el contrario, TES

apunta a abrir el camino a que una persona socialmente negra pueda ejecutar cualquier tipo de personaje teatral («una Julieta negra o un Teobaldo negro», en palabras de Egido³⁴), más allá de la percepción social de su color y quebrando

³⁴Comunicación personal, 2010.

el estereotipo con que se lo asocia comúnmente. Del mismo modo, se aleja de proyectos teatrales como el analizado por Canevaro (2007), en el que un grupo de jóvenes peruanos migrantes en Argentina llevó adelante un taller de improvisación teatral con el objetivo de generar un espacio de expresión y resolución de conflictos en el marco de la estigmatización sufrida cotidianamente por este colectivo social en el país. A diferencia de ellos, TES no apunta a resolver por la vía del taller teatral algún conflicto intracomunitario de los participantes, sino que apela a generar cambios de sentido común desde el teatro, como productor de experiencia y subjetividad (Dubatti, 2007), tanto en ámbitos intracomunitarios como extracomunitarios.

En segundo lugar, el nombre de la compañía apela a una instancia de reflexión sobre la multiplicidad de sentidos que caracteriza lo «racial»: por un lado, refiere al sepia que, según su definición, se trata de un color «pardo-amarillento-oscuro» (Seco *et al.*, 1999). Es decir, un color «indefinido», según las categorías comunes de colores, desestabilizando así las categorizaciones rígidas. Por otro, la sigla TES crea un juego de palabras con «tez» («piel»), llamando la atención sobre las referencias visuales en que se basan las clasificaciones racializadas. Por último, el nombre está relacionado con la compañía teatral cubana Todo en Sepia, fundada por Elvira Cervera en Cuba, sobre la que volveré enseguida.

Singularmente, el proceso que derivaría en la formación de TES no fue tan disímil de aquel que había llevado a las hermanas Platero a escribir su obra: la *búsqueda*. En este caso, la búsqueda que emprendió Alejandra Egido —reconocida actriz y directora teatral afro cubana— al llegar a Buenos Aires en 2007 procedente de España y toparse de bruces con la «blanquitud» argentina. Esta situación provocó en ella un gran cambio personal, ya que la puso de frente con los efectos de un cerrado sistema discriminador, racista e invisibilizador del que hasta ese momento no había tenido que dar cuenta personalmente.

En efecto, la negación de todo lo que no fuera blanco-europeo en Argentina la hizo repensar en su propia historia —«yo vine a Argentina a encontrar mi identidad»³⁵— y aunarla a la lucha de su propia madre, la conocida actriz cubana

³⁵Charla telefónica con Alejandra Egido. 8 de julio de 2011 (mis notas).

de radio y teatro, Elvira Cervera. En la década de los noventa, Cervera fundó la compañía Todo en Sepia, cuyo nombre y objetivo sirvió de inspiración para TES. La compañía de Cervera era, según sus palabras, «un procedimiento remedial. Todo en Sepia era un proyecto teatral que pretendía paliar el «apartheid» de los actores negros de los repartos, compuestos

en su totalidad por blancos y mestizos. La idea era nuclear un elenco multirracial incorporando actores negros a la compañía y recabando sus testimonios sobre sus experiencias personales mediante entrevistas y diálogos» (2004: 106). De este modo, una temática que con anterioridad no había sido prioritaria para Egido en su trabajo creativo o en su militancia (ya que es militante feminista), se convirtió en foco de nueva atención, produciéndose, como en el caso de las hermanas Platero, una reterritorialización, un anclaje afectivo nuevo desde el que accionar y trazar trayectorias novedosas (Grossberg, 1992), abriendo la posibilidad de diálogos intergeneracionales.³⁶ Alejandra Egido buscó a los afrodescendientes argentinos, y los encontró.

Evidenciando el nuevo «interés» del Estado por las temáticas de lo «diverso», el

³⁶ Desarrollo específicamente este tema en Geler (en prensa).

³⁷ Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo.

primer encuentro con Carmen Platero se produjo en el INADI³⁷ en el año 2009, cuando se estaba intentando organizar un reestreno de *Calunga Andumba* y el

organismo le ofreció a Egido la dirección de la obra. Aunque aquella puesta no logró obtener los fondos esperados, sí se realizó ese año un *work in progress* en el que Egido dirigió a Carmen Platero en la lectura de una escena de la obra, en el marco de las jornadas «Argentina también es Afro», auspiciadas por la embajada de Brasil y el propio INADI. En el mismo evento, Egido presentó el video multimedia de su autoría, *Visibles*, que plasmaba su investigación y búsqueda hasta ese momento sobre los/las afroargentinos/as, incluyendo entrevistas, fotografías y documentos de archivo que ella misma había recopilado.

Al acercarse la conmemoración del bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, la directora cubana decidió presentar la obra a la candidatura de Interés Cultural de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, que fue aprobada en junio de 2010 con la recomendación de su puesta en escena antes de la finalización de aquel año (aunque sin fondos económicos asociados). Ese fue el puntapié inicial que derivó en la convocatoria a actores, actrices y a personas interesadas en un proyecto teatral dedicado a la afrodescendencia en Argentina. La convocatoria se realizó a través de los portales de asociaciones de actores y de publicidad en organizaciones afrodescendientes y africanas en la ciudad de Buenos Aires y fue respondida por gran cantidad de gente, tanto autoadscriptos como afrodescendientes como no. A partir de ese momento se decidió pedir apoyo financiero para la obra a la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, el cual fue otorgado a finales de ese año e implicaba la reposición de la obra en 2011, que había sido declarado el Año Internacional de los Afrodescendientes por la Asamblea General de las Naciones Unidas. Es bueno aclarar que el apoyo económico llegó después del estreno de 2010, que se pudo llevar adelante solo gracias al esfuerzo personal de las/los involucradas/os. Asimismo, debido a

que el dinero otorgado fue inferior al necesario para pagar las salas de ensayo y materiales, la obra bajó de cartel en octubre de 2011 con una ganancia cercana a cero, pese a que cada integrante de TES puso dinero de sus bolsillos. Si bien esta es la forma en que usualmente se hace teatro independiente en la ciudad, el esfuerzo de todos/as los/as que se vieron implicados en la obra marca un tipo de compromiso que merece ser destacado, siendo que muchos/as de los partícipes de TES no cuentan con ingresos suficientes para su vida cotidiana e incluso se ven marcados por una seria inestabilidad laboral. Este compromiso estaba atado tanto al «amor al teatro» en sí mismo, algo que se suele repetir entre los grupos de teatro independiente, como también al apego a la «causa afro» que fue *in crescendo* a lo largo del tiempo de trabajo entre todos/as los integrantes de la compañía.³⁸

Se procedió entonces a la puesta en escena de la obra, en la que Egido retomaría el discurso original de las hermanas Platero para transformarlo explícitamente, reflejando no solo el cambio de las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, que en sí mismo arrastraba un cambio generacional, sino también su propia trayectoria. La transformación fue agudizada, además, porque Egido prefirió no conocer la puesta original de *Calunga Andumba* y coordinó con Carmen Platero su total independencia de trabajo para poder encarar el montaje con libertad creativa. Es interesante mencionar, además, que la publicidad de la obra se basó, en gran parte, en la mención de que habría música y baile en vivo. Esta estrategia publicitaria —sugerida por la agente de prensa— evidenciaba nuevamente las formas como la «cultura afro» continúa representando un atractivo mercantilizado/ble en este contexto de ciudad «diversa» y políticamente correcta. El desafío fue insertar estas referencias asociadas a la «cultura afro» estereotipada en un plano general en el que quedaran despegadas de la imagen de «rareza» y «alegría» y comunicaran otra cosa.

Calunga Andumba. Una obra para re-conocernos

Según mi punto de vista, el cambio más radical estuvo dado en que, bajo la dirección de Alejandra Egido, la obra pasó de conformar una colección de estampas/realidad histórica a ser una representación de una representación, es decir, al «teatro dentro del teatro». En la nueva puesta, *Calunga* se trataba también de una búsqueda: era la representación de un conjunto de hitos históricos hecha por un grupo de afrodescendientes en el presente que se preguntaba por su pasado, y que en este proceso confrontaba —y se confrontaba— con la historia oficial y con los silencios que los habían acompañado en sus vidas, lo cual a su vez modificaba la misma representación de esos hitos. Este doble juego abrió todo un arco de nuevas posibilidades expresivas y de gestión de discursos críticos. De hecho, según explicaba Egido a los/las intérpretes en

uno de los ensayos: «toda la obra es una lucha con la historia»;³⁹ pero también, «es una reflexión sobre el pasado».⁴⁰ Así, en la puesta 2011 la historia ya no era una verdad que debía ser relatada y reproducida, sino, por el contrario, era un discurso que admitía duda, crítica e impugnación.

Fundamental para sostener esta visión fue la creación que hizo Egido del personaje del poder. Este, inexistente en la obra original, quedaba en escena durante toda la obra, interactuando

³⁹ Ensayo 11 de julio de 2011 (mis notas).

⁴⁰ *Ibidem*.

con el resto de los personajes según iban pasando las estampas, accionando en cada caso según correspondiera al momento histórico. Así, el poder pasaba de vender esclavizados/as en la plaza pública a dictar la libertad de vientres, de ser un niño porteño «bien» a oficial de migraciones. Y era solamente este personaje el encargado de interpretar/leer/escribir los documentos/fuentes históricas a lo largo de toda la obra. Este accionar daba unicidad a los documentos aparentemente dispersos, poniendo en evidencia que, a través del tiempo, era posible trazar una línea de continuidad imaginaria entre quienes ejercieron y ejercen el poder, y las formas como esos poderes son ejercidos. Que el poder estuviera personificado habilitaba también a que en algunas de las estampas los personajes (recordemos, afrodescendientes que en la búsqueda de su historia interpretaban la historia según la iban investigando) discutieran con sus razones. Un claro ejemplo se daba cuando el poder dictaba la libertad de vientres y exclamaba —siguiendo el relato de sentido común— que ese era el fin de la esclavitud. Las mujeres afrodescendientes, que en aquel momento interpretaban a las lavanderas de Buenos Aires, se enardecían y le gritaban a la cara que eso era mentira. La figura del poder y su conflictiva presencia enfatizaba, asimismo, que los archivos no son inocentes, como no lo es la narración histórica que Estos legitiman. A todo esto hay que sumarle que la relación del poder con los/las intérpretes en escena no siempre era de oposición, y esto fue, creo, uno de los puntos más novedosos —pero también más impactantes— de la puesta de la directora cubana.

En este sentido, Egido decidió abordar las relaciones racializadas ocultadas en la sociedad argentina, y encarar además las de endo racismo. Este tema, usualmente no revisitado en público, era enfrentado con contundencia en varias estampas. Por ejemplo, mostrando conflictos comunitarios frente a la posibilidad de ascenso social (con la venia del poder). El endo racismo se tornaba especialmente explícito en la estampa denominada «Eugenia Mantilla». Allí, según explicaba Egido, «[s]e expone el racismo como hábil herramienta de control, inculcada y utilizada por el poder. Con tal fuerza que los propios discriminados se adueñan del discurso que

⁴¹ Escrito de Alejandra Egido en el proceso de diseño del programa para la función (julio de 2011).

los desvaloriza para cortarle el paso al personaje afro Eugenia Mantilla».⁴¹ Si la estampa original mostraba a una

joven afroargentina «mulata» en la época colonial reprendida públicamente por un grupo de damas de la alta sociedad al verla usar ropas no correspondientes a su estatus legal/social, Egido subía la apuesta. En vez de damas de sociedad, quienes intimaban a Eugenia Mantilla a que se quitara esa vestimenta —que la desplazaba de su ubicación en la base de la estructura social— eran otros afrodescendientes, esclavizados o libres. Esto representó un cambio crucial en el discurso, promoviendo la reflexión sobre las maneras como la hegemonía se apropia de las disidencias y las controla, a la vez que invitaba a la reflexión crítica sobre la imbricación inherente de las categorizaciones raciales con las desigualdades de clase y de género.

Otro de los elementos que más se trabajó en la preparación de la puesta fue el de darle una fuerte impronta de presente colectivo. La idea era alejar la obra del pasado y de la idea de «otros» y centrar la atención en el hoy y en el «nosotros». Para lograrlo, uno de los recursos elegido por la directora fue pedirle a los actores y actrices que se ubicaran entre el público al inicio de la obra. Esta situación, que colocaba en un mismo plano a actores/actrices y público —muy utilizado en el teatro— buscaba reforzar la idea de que ambos, público y actores, «enfrentan un mismo conflicto, que es la desmitificación de *la historia*»,⁴² y que

⁴² *Ibidem*.

pueden reconocerse mutuamente. Si por un lado la obra profundizaba en la búsqueda activa del propio pasado —individual y colectivo— poniendo en cuestión los relatos oficiales y los silencios heredados; por el otro proponía que el público tenía que ver efectivamente con esta historia nueva que se iba creando de manera conjunta. Se obligaba así a los espectadores a integrarse tanto al cuestionamiento del discurso oficial como a preguntarse por su propia aceptación de la blanquitud. El título agregado, «Una obra para re-conocernos», que fue elegido tras una discusión grupal, hacía justamente hincapié en ese volver a conocerse: público, personajes y actores/actrices, como individuos, pero también como país y como Latinoamérica. Igualmente, es de destacar que el vestuario elegido por Egido fue ropa de calle actual, y variada. Básicamente, esta decisión implementaba e intensificaba la idea de que aquello que se veía en el escenario formaba parte del cotidiano de Buenos Aires, es decir, podía tratarse de cualquier persona de la ciudad, incluso de un espectador mismo. Y esta sensación se acrecentaba porque los/las intérpretes no eran todos/as socialmente negros. Se recalaba así no solamente en la posibilidad del público de «verse» sobre el escenario, sino en que la afrodescendencia no es sinónimo de negritud, algo especialmente importante en latitudes como la porteña donde hubo un altísimo y silenciado proceso de mestizaje. Es de destacar que el público reaccionaba a esta idea en todas las funciones, donde en general había gente esperando a la directora o a los actores y actrices para comentarles que, ahora que se ponían a pensar, podía haber antepasados negros en sus propias

familias. Pero además, que actrices y actores socialmente blancos no se tiznaran para actuar de afrodescendientes permite entender porqué el teatro es una herramienta tan potente a la hora de subvertir estereotipos. La performance teatral operó, gracias a la sutileza y el enfoque de Egido y al compromiso de todos/as los/as implicados/as, visibilizando y desestabilizando las relaciones entre color y raza, entre raza y argentinidad, entre estereotipo y blanquitud, entre clase y raza, y finalmente, develando la raza en tanto construcción social de dominación activa en una Argentina supuestamente «des-racializada».

Dentro de esta estrategia, en la versión 2011 de *Calunga* hubo dos estampas añadidas con el permiso de Carmen Platero, cuya intención primordial fue traer lo afroargentino al presente. La primera era una imaginaria discusión entre altos mandos militares afroargentinos (de existencia real), que tenía lugar en los albores del siglo XX. La segunda estaba basada en el hecho real de la detención —por portación de negritud— de María Magdalena Lamadrid en el Aeropuerto Internacional de Ezeiza en 2002.⁴³ Aunque sin duda esta última escena componía un salto temporal muy grande con respecto al resto de la obra, cumplía con su objetivo de insertar en nuestro cotidiano no solo la presencia, sino también las varias formas como la negritud de la piel genera hechos de discriminación y violencia tan impactantes como este pero también otros tan habituales que pasan desapercibidos.

Por último, y aunque hay muchísimos elementos más para destacar y analizar de la puesta, creo importante señalar dos más que, a mi entender, propusieron un giro excepcional a la obra. En primer lugar, la decisión de Egido de utilizar el «habla parda», pero para parodiarla. Así, a la estampa del Candombe de Rosas, donde los danzantes utilizaban el habla parda para dialogar, se le agregó

⁴³ La señora Lamadrid fue detenida en la sección de migraciones del Aeropuerto Internacional de Ezeiza bajo la acusación de tener un pasaporte falso, ya que «no podía» ser negra y ser argentina.

⁴⁴ Líneas de diálogo añadidas que refieren a los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires.

una pequeña introducción en la que los personajes afrodescendientes en escena debían hacer un esfuerzo para «hablar como la gente piensa que hablamos los negros» y no como un «estudiante de la UBA»,⁴⁴ que

sería la situación real de los personajes/actores. De este modo, el estereotipo aún vigente sobre los/las negros/as quedaba inmediatamente subvertido, deshaciendo también la imagen de referencia sobre la que se construye, es decir, el sujeto blanco-burgués (Dorlin, 2009), único posible de ser considerado estudiante de la Universidad de Buenos Aires.

En segundo lugar, la puesta de 2011 no solo no intentaba bajar la tensión en las escenas de horror esclavista, sino que la acrecentaba. Ejemplo de ello era la escena del viaje transatlántico, donde los personajes recientemente secuestrados partían para América en un trayecto repleto de dolor, llanto y muerte. La duración de esta escena superaba con creces lo esperable e

impactaba de manera muy directa y sensible a los espectadores y a los intérpretes.⁴⁵ Asimismo, la estampa de los pregones fue sutilmente modificada, pasando de la «alegría» original a unos/as vendedores/as ambulantes que portaban sus cadenas durante su larga y obligada jornada laboral mientras cantaban. La idea general era exponer la crueldad de la esclavitud, «desenmascarando el mito de que en la Argentina la esclavitud no fue tan dura».⁴⁶

Finalmente, debe mencionarse que las funciones tuvieron en promedio una

⁴⁵ Provocando la inscripción corporal de nuevas memorias, un tema que merece atención detallada. Ver Geler (en prensa).

⁴⁶ Escrito de Alejandra Egido en el proceso de diseño del programa para la función (julio de 2011).

muy buena cantidad de público, permitiendo que la obra quedara en cartel todas las funciones que tenía previstas y se agregara una última de despedida. Ese público no fue buscado

entre los sectores ya receptivos al tema, sino que se trabajó para insertar la obra en el movimiento teatral de la ciudad, ampliando las posibilidades de lucha hacia un campo no específicamente «afro». Ese compromiso político desde el teatro fue relevado por la crítica teatral (se lograron muy buenas reseñas especializadas) y por el movimiento de teatristas, que además de dar fondos para la puesta en escena de *Calunga Andumba*,⁴⁷ seleccionó e invitó la obra a participar del Festival Internacional de Teatro ARRE en la provincia de Tucumán,⁴⁸ en noviembre de 2011, para el que la compañía recibió, además, el apoyo económico de la Casa de Tucumán en Buenos Aires.

Sin embargo, aunque para las funciones de 2010 hubo gran concurrencia de

⁴⁷ El subsidio de Proteatro se hace a través de la votación de un jurado especializado dentro del ámbito del teatro.

⁴⁸ Dramaturgias regionales & Política & Nuevas tendencias escénicas. Léase Ar-re: Arte Revolución, Arte Resistencia, Arte Regional, Arte Reflexión, Arte Rebelión.

población afroargentina y africana al teatro, menor impacto tuvo la temporada 2011 en este grupo que silo siguió las funciones de manera aislada y esporádica, algo que merece una reflexión más pormenorizada. Pese a

esto, hubo en todo momento gran solidaridad y ayuda por parte de todas las asociaciones culturales y políticas afros de la ciudad, que cedieron sus espacios para ensayar y que apoyaron la divulgación de las actividades.

Palabras finales

Desde la primera puesta en escena de *Calunga Andumba* a su reestreno de la mano de TES pasaron más de treinta años, un período que permite trazar una trayectoria histórica de empoderamiento y crítica pública de los afrodescendientes en Argentina, realizado en un lugar no convencional: el teatro. *Calunga Andumba*, en tanto obra teatral pero también en tanto historia de lucha, ayudó a establecer y se enlaza interactuando estrechamente con aquella de militancia/activismo cultural que se desarrolló en la ciudad, y con la misma historia de la ciudad y del

país, con la que dialoga y discute. Utilizando las vastas herramientas del teatro para desestabilizar y crear nuevos sentidos, el intento inicial de mostrar la historia «verdadera» para hacerla conocer preparó el camino para la puesta en escena de la impugnación de ese relato y la generación de uno nuevo contado desde los vacíos y las búsquedas. Porque aun con una gran distancia temporal y recorridos diferentes, tanto las hermanas Platero como Alejandra Egido encontraron en la búsqueda de una historia propia silenciada y aparentemente no plausible en Argentina el *leitmotiv* que guió sus esfuerzos, al que se sumaron los/las implicados/as en las puestas. Y en uno y otro caso, la obra presentó de manera revolucionaria o novedosa elementos que estaban quedando sin discusión en el campo del activismo afro y no afro, por lo menos en la arena pública.

Aunque fuera de manera acotada, la obra promovió y logró generar cambios y compromisos entre el grupo y entre los asistentes a la obra, tensionando la estructura del sentir o profundizando aquellas mudanzas que las últimas décadas de militancia afro utilizaron/habilitaron, creando además nuevas formas de activismo y abriendo espacios nuevos de discusión y de creación de memoria. Una propuesta de auto representación que, desde un arte que se distinguió por la discriminación y que no se puede denominar «afro», construye historia afro en la Argentina.

Bibliografía

Alonso, A. 1994. "The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity". *Annual Review of Anthropology*, 23: 379-405.

Andrews, G. 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: De La Flor.

Beeman, W. 1993. "The Anthropology of Theater and Spectacle". *Annual Review of Anthropology*. 22: 369-393.

Bidegain, M. 2011. «Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos». *Stichomythia*. 11-12: 81-88.

Canevaro, S. 2007. «Cuerpo, teatro y migración. Movilidad identitaria de jóvenes migrantes en Buenos Aires». *Cuadernos del IDES*. 12: 3-23.

Cervera, E. 2004. *El arte para mí fue un reto*. La Habana: Ediciones Unión.

Chamosa, O. 1995. *Asociaciones africanas de Buenos Aires, 1823-1880. Introducción a la sociabilidad de una comunidad marginada*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Luján.

Corrêa, Â. 2006. *A los negros argentinos salud!* Buenos Aires: Nuestra América.

Dorlin, E. 2009. *Sexo, género y sexualidad: Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Dubatti, J. 2007. «Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina». *e-misférica*, n. 4.2. Retrieved 22 de mayo de 2012 from http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_dubatti.html.
- Ferreira, L. 2008. «Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina», en G. Lechini (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina*. 225-250. Córdoba: CEA-CLACSO.
- Frigerio, A. y Lamborghini, E. 2011. «Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política», en R. Mercado y G. Catterberg (coord.). *Aportes para el desarrollo humano en Argentina / 2011: Afrodescendientes y africanos en Argentina*. 2-45. Buenos Aires: PNUD.
- Frigerio, A. y Lamborghini, E. 2010. «Criando um movimento negro em um país “branco”: ativismo político e cultural afro na Argentina». *Afro-Ásia*. 39: 153-181.
- Geler, L. en prensa. «TES en *Calunga Andumba*: memoria, autorepresentación y cambio en un proyecto teatral afrodescendiente en Buenos Aires», en F. Guzmán y L. Geler (eds.). *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires: Biblos.
- Geler, L. 2010. *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- Geler, L. 2007. «“¡Pobres negros!”: Algunos apuntes sobre la desaparición de los negros argentinos», en P. García Jordán (ed.). *Estado, región y poder local en América Latina, siglos XIX-XX*. 115-153. Barcelona: PiEUB.
- Gomes, M. 2001. «Apuntes para una historia de las instituciones negras en la Argentina», en D. Picotti (comp.). *El negro en la Argentina. Presencia y negación*. 401-428. Buenos Aires: EAL.
- Grossberg, L. 1992. *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*. Nueva York: Routledge.
- Kropff, L. 2008. *Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuche*. Disertación doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- Rappaport, J. 2005. *Cumbe renaciente. Una historia etnográfica andina*. Bogotá: ICANH/ Universidad del Cauca.
- Rodríguez Molas, R. 1962. «Condición social de los últimos descendientes de esclavos rioplatenses (1852-1900)». *Cuadernos Americanos*. CXXII: 133-171.
- Rosal, M. 2009. *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Dunken.
- Seco, M.; Andrés, O.; Ramos, G. 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid, Aguilar.
- Segato, R. 1998. «Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global». *Serie Antropología*. 234: 2-28.
- Williams, R. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.