

Teatro y afrodescendencia en Buenos Aires

Lea Geler

Resumen

Mediante el análisis comparativo de dos obras de la compañía teatral afrodescendiente TES–Teatro en Sepia, se revisa la relación entre archivo, repertorio y memorias en el contexto de Buenos Aires, ciudad autode-signada como “blanca-europea”. Las obras *Calunga Andumba* (de Carmen y Susana Platero) y *Afrolatinoamericanas. De voces, susurros, gritos y silencios* (textos seleccionados por Alejandra Egido y Lea Geler) fueron presentadas en la ciudad de Buenos Aires entre 2011 y 2013, dirigidas por Alejandra Egido. Comparando ambos proyectos, se argumenta que estas obras contribuyeron a generar nuevas memorias, subjetividades y posibilidades de subversión al sistema racial establecido. El presente estudio es una propuesta para repensar el pasado y el presente desde el arte.

Palabras clave: Afrodescendencia, memoria, archivo, repertorio, subjetividades, sistema racial, Argentina.

Abstract

Theatre and Afrodescendancy in Buenos Aires

This paper focuses on two theatrical plays: *Calunga Andumba* (by Carmen and Susana Platero) and *Afrolatinoamericanas. De voces, susurros, gritos y silencios* (texts chosen by Alejandra Egido and Lea Geler). These plays were staged in Buenos Aires between 2011 and 2013 by the Afro-Descendant Theatrical Company *TES-Teatro en Sepia*, both under the direction of Alejandra Egido. Comparing these two projects will allow to re-think the relationship between archive, repertoire and memory in Buenos Aires, a city self-proclaimed as white-European. It will also let us think how these plays could have opened spaces for the changing of subjectivities and for the subversion of the established racial system.

Key Words

Afro-descendance, Memory, Archive, Repertoire, Subjectivities, Subversion, Racial System, Argentina.

Introducción

En este trabajo abordaré dos obras de la compañía teatral afrodescendiente TES-Teatro en Sepia —*Calunga Andumba* (de Carmen y Susana Platero) y *Afrolatinoamericanas. De voces, susurros, gritos y silencios* (textos seleccionados por Alejandra Egido y por mí)—, ambas con un fuerte componente histórico, presentadas en Buenos Aires, Argentina, durante 2011 y 2012-13, respectivamente.

La particularidad de presentar estas obras en Buenos Aires reside en que la Argentina se suele considerar un país blanco europeo, en el que “no hay negros” porque éstos habrían “desaparecido”.¹ La “desaparición afroargentina” forma parte del proceso de construcción estatal-nacional que se afianzó a fines del siglo XIX y que se sustentaba en la ideología del “progreso” y la europeidad/blanquidad para alcanzar la “modernidad/civilización” como país. Para ello se pusieron en práctica políticas y dispositivos específicos de producción de homogeneidad nacional y ocultamiento o marginación de diversidad, entre los que destacan el llamamiento a la inmigración europea o las formas que tomaron la narración histórica oficial, las mediciones censales, el servicio militar y la educación inicial obligatorios, entre otros. Se impuso así el ocultamiento y olvido de todo elemento cultural de matriz africana, que fue sepultado o resignificado (el caso del tango es paradigmático), construyendo un cerrado discurso de sentido común de “blanquidad” que fue inquebrantable hasta hace pocos años y en el que está implicada la que se suele denominar “invisibilidad” afro.² La invisibilidad se refiere a un proceso social: al contrario de las explicaciones usualmente aceptadas acerca de la desaparición física de los afroargentinos, este concepto enfatiza la idea de que la “desaparición” fue

¹ La “desaparición” de los descendientes de esclavizados/as africanos/as en Argentina se atribuye, en general, a la supuesta muerte a gran escala debido a diversas epidemias ocurridas a lo largo del siglo XIX y a la utilización de los batallones de pardos y morenos como carne de cañón en las guerras de independencia y posteriores. Asimismo, se esgrime como causa al proceso de integración y mestizaje entre los afroargentinos y la gran masa de inmigrantes europeos que llegaron al país desde las últimas décadas del siglo XIX. Si bien estas hipótesis explicativas han sido puestas en duda por distintos investigadores (especialmente Andrews 1989), continúan ocupando un lugar arraigado en el sentido común nacional.

² Usaré “blanquidad” para que pueda ser relacionada con “negridad”, palabra utilizada por Restrepo para referirse a “los discursos y prácticas de lo negro” (2013, 20).

un cambio histórico en las categorías y percepciones sociales,³ que para los propios afrodescendientes significó también un duro sistema prolongado en el tiempo de silencios, discriminación y extranjerización.

En ese contexto, la irrupción de una compañía y de dos obras teatrales que problematizan lo afro en escena pone en cuestión diversas “verdades”, como la raza, la nación y su historia, proponiendo interrogantes críticas. Por eso, aquí tomaré a estas dos obras como “performances”, en tanto que ambas se constituyen como “provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor 2011, 8). Asimismo, partiré de la premisa de que el teatro es una zona de creación de experiencia y subjetividad (Dubatti 2007). En ese espacio, la puesta en escena de obras de corte histórico —como son *Calunga* y *Afrolatinoamericanas*— permite la apropiación y la (re)interpretación corporizada y colectiva de una narración histórica, trasladando el pasado al presente, reactualizando un reclamo de continuidad y abriendo la instancia de generar nuevas memorias sobre los mismos eventos (Rappaport 2005). Según Schechner (2000), la performance (teatral y no teatral) se define por ser una actividad que se practica dos o más veces, instituyendo en la repetición la transmisión de saberes, pero también el cambio mismo, donde se incorpora, reactualiza, crea y recrea la memoria social (Connerton 1989). Me centraré en algunas de las formas en que estas obras se relacionaron con diversos archivos y repertorios (Taylor 2011), moldearon nuevas y viejas memorias, y provocaron fisuras en el sentido común de quienes estuvieron involucrados en las puestas. Para hacerlo, utilizaré el corpus creado a partir de mi trabajo como miembro de la compañía TES, de la que

3 La desaparición de los negros y negras argentinos/as debe entenderse como un complejo proceso social de erosión de una alteridad interna racializada al Estado nacional argentino, que comenzó a acentuarse en la época de su consolidación (1880), y que dio lugar a un sistema particular de categorizaciones y percepciones que caracterizarían a la blanquidad argentina (Frigerio 2006; Geler 2007;) en su particular formación nacional de alteridad (Briones 2005). Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que este largo y conflictivo proceso fue impuesto pero también negociado, retomado y rechazado por los propios afrodescendientes (Geler 2010) que, lejos de desaparecer, habitaban el territorio argentino. De hecho, en la misma época en que se comenzaba a borrar la presencia afroargentina de los discursos públicos, en Buenos Aires la comunidad afroporteña dejaba plasmados sus argumentos, discusiones y críticas en los periódicos que poseía y que circulaban por la esfera pública subalterna afroporteña que creaban y sustentaban. Para más información sobre los periódicos afroporteños consultar Geler (2010).

formo parte desde su creación.⁴

TES-Teatro en Sepia

Como expuse con anterioridad extensamente (2013, 2012a), TES es una compañía de teatro profesional cuyos objetivos son hacer visible la temática afro en la Argentina y permitir a actores y actrices afrodescendientes y no afrodescendientes, socialmente negros/as o no,⁵ sumar alternativas artísticas y estéticas de expresión e inserción laboral. Fundada en 2010 y dirigida por la reconocida actriz y directora afrocubana Alejandra Egido, realiza de manera ininterrumpida al menos una puesta en escena anual que problematice lo afro en el país y en Latinoamérica.

TES debe ser situada, en primer lugar, en el contexto del enorme y activo mundo del teatro en Buenos Aires, quinta plaza teatral mundial. Un periodista del diario español *El País* describía a Buenos Aires como la “ciudad donde decenas de casas se convierten los fines de semana en teatros, la capital de las artes escénicas en español [...], el lugar del mundo hispano donde más teatro se consume” (Peregil 2013). La enorme inserción del teatro en la vida cotidiana de la ciudad permite comprender por qué muchos proyectos de cambio social que allí se gestan se articulan desde el teatro o utilizando sus herramientas. En este sentido, 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”,⁶ y se propone generar un discurso crítico en el público --e incluso la “duda” sobre su ascendencia--, si bien no se plantea

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ <http://www.teatroxlaidentidad.net/vision.asp> (julio de 2011).

como un movimiento ni está asociada a ninguna institución de lucha política específica. 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 cotidianamente sufrida en el país por este colectivo social. Por el contrario, TES no apunta a resolver por la vía del taller teatral alguna conflictividad intracomunitaria de los participantes, sino que apela a generar cambios de sentido común desde el teatro, tanto en ámbitos intracomunitarios como extracomunitarios. Igualmente, TES se aleja de proyectos teatrales de otros grupos que han sido alterizados o subalternizados a lo largo de la historia nacional, como el Proyecto de Teatro Mapuche (PTM), ya fuera de Buenos Aires, en tanto que éste 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). Pero no es una búsqueda del repertorio performático “afro” lo que guía a Egido y a los miembros de la compañía: “lo afro” —que implicaría una problematización histórica en sí misma— es retomado pero no es el punto central en que pivotan los proyectos de TES, diferenciándose así también de otros proyectos políticos afrodescendientes de Buenos Aires.

En este sentido, hay que contextualizar, en segundo lugar, el surgimiento de TES en relación con el fuerte movimiento de revisibilización afro que hay en el país. Si durante gran parte del siglo XX el discurso de nación homogénea, blanca y europea fue cerrado y unánime, a partir de los años noventa comenzaron a impactar en el país las corrientes multiculturalistas y de apreciación de lo “diverso”, que, junto con el trabajo de un activismo afro cada vez más fuerte, permitieron comenzar a resquebrajar la invisibilidad (Frigerio y Lamborghini 2010). Según Frigerio y Lamborghini (2010), la lógica que ha tomado el movimiento de revisibilización afro local se sustenta en la visibilización y patrimonialización de bienes culturales específicos, como el baile o la música definidos previamente como “afro”. Sin embargo, TES apunta a generar cambios desde una posición distinta: ya sea para cambiar sentidos y subjetividades, como para expresar formas de sensibilidad “otras” y demandas “otras”, apela a

un arte considerado universal, como es el teatro.⁷ Para ello, sin dejar de lado la historia de desigualdades y discriminaciones que las percepciones (siempre históricamente determinadas) y las historias de los colores de piel llevan consigo, en lugar de enfatizar supuestas características de “lo afro”, TES cuestiona desde el escenario las supuestas características de lo “no-afro”. En este sentido, si las categorías sociales del mundo occidental se basan en pares binominales cuyos términos se necesitan uno a otro para obtener su sentido, y si uno de los términos siempre tiene el poder sobre la definición del otro, poner el acento y la mira en el término poderoso puede resultar en una buena estrategia de desestabilización y de subversión (Hall 1997).⁸ Al hablar de subversión retomo la idea de Dorlin cuando —a través del análisis de las prácticas *queer*— establece que “[l]a línea de mira de toda política de subversión no consiste tanto en superar, destruir o abandonar dichos términos como en verdad más bien en impugnar, perturbar, transformar la relación que los engendra” (2009, 107). Este tipo de postura tomada por TES conlleva un potencial de cambio muy potente y no quita que, asimismo, en el transcurso de las performances florezcan memorias e historias que puedan hacer resurgir viejas o tejer nuevas solidaridades e identidades. En este punto, el proyecto de TES abre el camino para expresar demandas y sensibilidades distintas a las usualmente tenidas en cuenta y también para comenzar a modificar y subvertir discursos aceptados públicamente, viabilizando reclamos y desigualdades históricos. Y esto es lo que se intentó hacer con las dos obras teatrales presentadas, en las que jugaron una parte importante el uso del archivo y el repertorio creado o reencontrado.

Calunga Andumba

Calunga Andumba es una pieza teatral escrita por las hermanas afroargentinas Susana y Carmen Platero en la década de los setenta. La obra original se basaba en un recorrido no cronológico por los “hitos” que han quedado marcados en la historia oficial relacionados con la esclavitud y la afrodescendencia en el país, cuya transmisión en el ámbito escolar los ha colocado como parte del marco social (Halbwachs 2004 [1968]) con que se construye la memoria y la ausencia afro del presente. Estos hitos crista-

⁷ Según Beeman (1993), que sigue las discusiones de Turner y Schechner, no podría diferenciarse taxativamente el proceso ritual del de performance teatral, haciéndolo universal.

⁸ Blanco-negro, hombre-mujer, etcétera.

lizan lo afro en la época colonial o décadas inmediatamente posteriores, y suelen acabar en la época de Rosas (1829-1852), cuando se consuma la desaparición afroargentina del relato histórico nacional. En otra oportunidad, denominé a esta forma de inscribir históricamente a los afrodescendientes argentinos —parfraseando a Segato (1998)— como “alteridad pre-histórica” (Geler 2007), porque se les ubica de manera tan lejana que no parece incidir en la historia moderna de la Argentina como Estado-nación. Asimismo, los hitos o marcas históricas relacionadas con lo afro conjugan una serie de valores asociados (servidumbre, lealtad, manipulabilidad, alegría, exotismo, etc.) que promueven la creación estereotipada de imágenes racializadas, retratadas en los textos escolares desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, retomadas en los medios de comunicación y los discursos públicos en general. De este modo, la hipervisibilización de lo afroargentino enclaustrada en este marco pasado y estereotipado, es parte constitutiva de la invisibilidad presente, ya que la habilita y reproduce.

Calunga Andumba fue estrenada originalmente en Buenos Aires en 1976. La puesta de Alejandra Egido con TES, de 2011, propuso cambios sustantivos con respecto a la puesta original (ver Geler 2012a). Aquí me centraré sólo en algunos de ellos.

Originalmente, en las puestas de las hermanas Platero (en los setenta y ochenta), los actores y actrices afrodescendientes se presentaban ante el público para reponer la historia afroargentina a la mirada pública, es decir, buscaba escenificar esos mismos hitos prefijados por la historia nacional oficial, utilizando, de manera intercalada a la actuación, documentos de archivo. En este sentido, Rappaport llama la atención sobre el uso de material impreso como fuente del relato histórico en el teatro aborígen nariñense (Colombia) como “uno de los puntos de intersección entre los indígenas colombianos y la sociedad nacional, uno de los espacios interpretativos donde podemos comenzar a comprender cómo estas comunidades son colombianas” (2005, 250). La utilización de estas fuentes históricas escritas y “salvaguardadas” en el Archivo General de la Nación —de donde fueron extraídas originalmente— ancoraba la necesidad de inclusión en el presente de la Nación Argentina de los afroargentinos, siendo su supuesta objetividad factual un reaseguro para su estatus de verdad (Trouillot 1995). Así, una de las críticas de la obra, en 1976, advertía que ésta era “una retrospectiva llena de magia y encanto, además

de auténticamente histórica”⁹ La idea, típica de la época, de haber visto la representación veraz de una historia olvidada —sólo se estudia en el colegio inicial—, con sus concomitantes fuentes objetivas (documentos de archivo), legitimaba, entonces, la presentación artística y garantizaba su objetivo de (re)visibilización y (re)conocimiento.¹⁰

Actualizando los diálogos generacionales y cambios estructurales vividos en los más de 30 años que separaban las puestas de *Calunga* de las hermanas Platero y de Alejandra Egido, el movimiento más importante realizado por la directora cubana fue el de reutilizar las estampas pero cambiando el sentido general, ya que la obra devino en la representación de un conjunto de hitos históricos hecha por un grupo de afrodescendientes que se preguntaba por su pasado, y que en este proceso estaba confrontando —y confrontándose— con la historia oficial y con los silencios que los acompañaron en sus vidas, lo cual iba modificando la misma representación de esos hitos. Es decir, la obra se convirtió en la representación de una representación, “teatro dentro del teatro”, que problematizaba en escena la invisibilidad y estereotipación de lo afro en el país pero también el proceso de re-creación de memoria e impugnación histórica que los protagonistas vivían (en escena y en la realidad). Así, por un lado, se retomaba la historia oficial —creando un plafón de diálogo común con los espectadores, ya que apuntaba al reconocimiento de lo estudiado en el colegio también por ellos—, pero se ponía en duda, invitando, por lo mismo, a la duda del público. Igualmente, se crearon otras estampas que se ubicaban temporalmente entre fines del siglo XIX y fines del siglo XX, impugnando así la supuesta desaparición cronológica situada en 1852. Por el otro, la obra era también una búsqueda en el pasado de las vivencias de los ancestros, ocultadas y silenciadas, hecho que se resignificaba en escena. Este juego doble (teatro dentro del teatro) y triple (teatro y realidad) fue enriqueciendo permanentemente los ensayos y la puesta final, así como cambió la forma en que todos/as los/as implicados/as evaluábamos nuestro cotidiano, permitiendo cambios de sensibilidades y la gestión de nuevos discursos críticos.

Uno de los recursos más importantes fue la creación que hizo Egido del personaje del Poder, inexistente en la obra original. Éste quedaba en escena durante toda la función, interactuando con el resto de los per-

⁹ *Revista de música y comentarios de Arte*, “Notas”, 20 de noviembre de 1976.

¹⁰ Sobre la contradicción y paradoja de reponer unos hitos que explican la propia desaparición para contradecirla, ver Geler (2012a).

sonajes según iban pasando las estampas y 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 (1813), de ser un niño porteño “bien” de fines del XIX a oficial de Migraciones en la actualidad. Y era este personaje el único encargado de interpretar/leer/escribir documentos/fuentes históricas que se utilizaban a lo largo de toda la obra. Ese 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 a través de qué o quiénes esos poderes son ejercidos.



© El poder y el archivo. Damián Flores en *Calunga Andumba*. Buenos Aires, 2011.
Fotografía: Lea Geler.

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, en escenas cuyo origen muchas veces se encontraba en improvisaciones o discusiones grupales

previas. Un claro ejemplo se daba cuando el Poder dictaba la Libertad de Vientres y exclamaba —siguiendo el relato erróneo aunque aceptado comúnmente— que ése 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.



© Las lavanderas discuten al Poder. Irene Gaulli, Carmen Yannone y Damián Flores en *Calunga Andumba*. Buenos Aires, 2011. Fotografía: Lea Geler.

La figura del Poder y su conflictiva presencia enfatizaba en escena, entonces, que los archivos no son inocentes, como tampoco lo es la narración histórica que éstos legitiman.

Asimismo, se discutió bastante la imagen generalizada de la “esclavitud bondadosa” que supuestamente habría caracterizado a Buenos Aires. La ilustración de esta bondad se materializa año con año en las imágenes aprendidas por los niños y niñas argentinos/as en las escuelas, a través de manuales escolares, libros de texto y, muchas veces, en las obras teatrales realizadas en las escuelas, que les imprimían a los esclavizados vendedores ambulantes de ambos sexos alegría y peculiaridad, además de la mencionada lejanía temporal. Por eso no sorprende que en la estampa

de los pregones de los vendedores ambulantes, que suele ser considerado como algo “entrañable” y “alegre” del pasado porteño lejano, se realizara con los/las esclavizados/as estáticos/as, juntos/as y encadenados/as, imponiendo a la mirada que ese trabajo era forzado y que la “alegría” podía ser puesta en duda.



© Los pregones de los esclavizados. Carmen Yannone, Álvaro Hernández, Pablo Aparicio e Irene Gaulli en *Calunga Andumba*. Buenos Aires, 2011. Fotografía: Alejandro Frigerio.

La posibilidad de desestabilización que tenían estas modificaciones apuntaba a que el público reconociera aquello que se estaba viendo, ya que eran las mismas imágenes enseñadas en los colegios aunque con sentidos distintos sobre el pasado al que referían. Y, en general, a la salida de cada función, parte de ese público esperaba a los y las intérpretes para expresarles su sorpresa ante la obra, en donde la frase “nunca había pensado en esto” se repetía.¹¹ En palabras de Egido, la puesta no proponía sólo un enfrentamiento con la historia, sino también “una reflexión sobre

¹¹ Si bien en este trabajo no me centro en la recepción de la obra, puede leerse un avance sobre este tema en Geler 2013.

el pasado”,¹² enfocada, primordialmente, al público.

El reconocimiento de los/as espectadores fue explorado por Egidio en otros momentos. Por ejemplo, la directora pidió que el vestuario utilizado fuera ropa de calle actual, diferenciándola de las puestas de la hermanas Platero que contaban con vestuario naturalista de época. Básicamente, la idea era que lo que se veía en el escenario formaba parte del cotidiano de Buenos Aires, es decir, que podía tratarse de cualquier persona de la ciudad, de un espectador mismo.

Pero la identificación del público con lo representado se ponía en juego incluso antes de comenzar la obra, ya que los y las intérpretes se encontraban ubicados en butacas entre los espectadores, desde donde intimaban al personaje del Fuego a que les contara su historia, dando pie al inicio de la obra en que partían hacia el escenario. Del mismo modo, en la última estampa, los y las intérpretes que no estaban en el espacio escénico volvían a ocupar sus lugares entre el público para interactuar desde allí con lo que sucedía en escena. Esta situación, que colocaba en un mismo plano a actores/actrices y público buscaba reforzar la idea de que ambos, espectadores y actores, “enfrentan un mismo conflicto, que es la desmitificación de la Historia”,¹³ y que podían reconocerse mutuamente.¹⁴

La obra, en su nueva puesta, transitaba en planos paralelos varios puntos de ruptura con el discurso histórico-sentido común, algo que apuntaba directamente al público e interpelaba a los propios miembros de la compañía. En este proceso, una de las claves fue pensar que la obra no hablaba del pasado sino del presente a través del pasado. La desmitificación de la historia se hacía impugnando o modificando la narración oficial e imponiendo presencia, no sólo desde el escenario, sino también desde la interrogación del público, que era invitado a reflexionar sobre su “blanquidad”. En este punto hay que recordar que no todos los intérpretes de la compañía son socialmente negros/as, y que esto no impidió (ni impide) que actuaran de esclavizados/as africanos/as, subvirtiendo la pretensión de naturaleza de lo “blanco” y de lo “negro” y evidenciando las

¹² Mis notas, 2011.

¹³ Escrito de Alejandra Egidio en el proceso de diseño del programa para la función (julio de 2011).

¹⁴ De hecho, dos teatristas que presenciaron una función de *Calunga Andumba* en la ciudad de Tucumán (una de ellas argentina y la otra boliviana) expresaron enfáticamente la sensación que las invadió al terminar la obra y encontrarse entre los y las intérpretes, de querer “subir al escenario con ustedes”, al entender eran “parte de esa historia” (mis notas, 2011).

relaciones de poder que los unen.

La propuesta de TES para el público, entonces, atacaba no sólo la forma en que se construyó la nación en la Argentina —homogénea, blanca, europea—, sino que, en un nivel más sutil, también ponía en evidencia la historicidad (y banalidad) de las clasificaciones raciales en sí mismas. De ahí su potencial de desestabilización.

Afrolatinoamericanas...

Esta obra es la puesta en escena de diversos textos históricos y poéticos escritos por mujeres afrolatinoamericanas, desde la época de la esclavitud hasta la actualidad, seleccionados por Alejandra Egido y por mí. Se buscó abarcar un abanico temporal, geográfico y temático amplio de relatos para abordar “las gestas, pasiones, pesares e ilusiones de las mujeres afrodescendientes de Argentina y Latinoamérica”.¹⁵ Tuvo una primera versión en 2010, en el Museo de la Mujer de Buenos Aires (ver Geler 2012b) y otra versión en 2012-2013. Al ser esta última puesta un proceso aún en marcha, ya que *Afrolatinoamericanas* estuvo pocas semanas en cartelera en Buenos Aires y lo estará nuevamente en 2014, me referiré a la misma de manera muy preliminar y breve.

En relación con la selección de los textos, *Afrolatinoamericanas* también se basa en material de “archivo” pero que, lejos de constituirse en “hitos” (como en *Calunga Andumba*), no suele ser retomado como parte de la historia. La idea central fue poner en escena voces no escuchadas que pudieran formar las piezas de un relato de autorrepresentación (siempre dificultado para quienes forman parte de grupos alterizados y/o subalternizados), desde la esclavitud hasta el presente. De este modo, se interpretan versiones de escritos, guionados en mayor o menor medida, pero se presentan de manera fuertemente fragmentada en tiempo y espacio, obligando a intérpretes y público a un ir y volver de personajes y situaciones. Así, la declaración judicial de una mujer esclavizada contra su amo por malos tratos en la Buenos Aires del siglo XVIII, o de las esclavizadas y servidoras libres a favor y en contra de los dueños de casa en la Córdoba del siglo XIX en un largo juicio de divorcio, pueden mostrar la variedad de formas en que la dominación racial y sexual se extendía sobre las mujeres africanas y afrodescendientes en el país. Y éstas se mezclan con los pedidos de las mujeres militares héroes de guerra de principios y de finales del

¹⁵ Programa de la obra.

siglo XIX para que se les reconociera la libertad y su carrera; o con poemas románticos dejados en los periódicos de la comunidad afroporteña de fines del siglo XIX que profundizan la idea de diversidad de situaciones y conflictos; o con llamados a la rebeldía o relatos de vida contemporáneos que se proyectan en videos documentales sobre los cuerpos de las actrices. La fragmentación —en este caso de personajes, épocas, lugares y texto— acierta a poner el foco en lo que permanece igual: el cuerpo sexualizado/ racializado, y su continuidad como objeto de la mirada. Porque el cuerpo tiene un lugar protagónico en esta obra: tanto en el escenario como en el texto priman la circularidad y las reminiscencias a un circo, que quedará impuesto durante toda la función. En ese circo, donde la ubicuidad de la imagen de Sarah Baartman en el escenario es determinante,¹⁶ mujeres/ actrices son obligadas a exponerse, a mostrar sus cuerpos y a ser miradas como seres exóticos, animales salvajes.



© Mujeres en exposición. Silvia Balbuena y Carmen Yannone en *Afrolatinoamericanas*. Buenos Aires, 2013. Fotografía: Lea Geler.

Las mujeres que se exponen, además, se presentan con los rostros cubiertos, reforzando la idea de que son cuerpos sin humanidad ni identidad, anónimos e iguales. Aquí el cuerpo, tal como analiza Costantino (2000) en las performances de la artista mexicana Astrid Hadad, es tanto el vehículo de la comunicación como el mensaje. Los cuerpos racializados y sexualizados bajo velo, sin rostro, son quienes explican su situación de esclavitud y maltrato, los que

¹⁶ Sarah Baartman (1789-1815) fue una mujer khoikhoi (Sudáfrica) tristemente conocida como Venus Hotentote. Representa uno de los casos más paradigmáticos y de mayor repercusión de exposición de seres humanos. Esclavizada y llevada a Inglaterra en 1810 (otro Bicentenario) por un empresario boer, Baartman fue regularmente exhibida durante cinco años en ciudades como Londres o París, donde murió de viruela (Qureshi, 2004). Después de muerta, sus restos continuaron en exhibición en el Museo del Hombre de París hasta los años 1970.

la resisten, tejen solidaridades o rivalidades para sobrevivir y estrategias para liberarse. La negación de humanidad de estas personas se interrumpe momentáneamente cuando pueden quitarse los velos que las cubren y ser las poetizas que gritan su orgullo y su pesar por las pérdidas de las tradiciones, o las cartoneras¹⁷ que —aun viviendo en villas de emergencia o favelas— hacen de su dignidad una forma de vida, o las militares heroicas que corrompen no sólo el mandato de domesticidad y debilidad impuesto sobre las mujeres (blancas-burguesas),¹⁸ sino también el de la racialidad blanca argentina. En este punto, podemos relacionar a estas mujeres/personajes con la figura de las Divas (Costantino 2000), que al romper los convencionalismos impuestos (y al salir del ocultamiento en que la historia se encargó de sumir sus historias gracias a la performance) se vuelven “modelos” para otras mujeres de todas las clases ayer y hoy. Pero el velo vuelve a bajarse sobre sus rostros.



© Con velo y sin velo. Anastacia Giménez, Carmen Yannone, Irene Gaulli, Silvia Balbuena y Natalia Morales en *Afrolatinoamericanas*. Buenos Aires, 2013. Fotografía: Lea Geler.

¹⁷ Recolectan cartón entre la basura urbana, para venderlo y/o reciclarlo.

¹⁸ En realidad, de acuerdo con Lugones (2008), ni siquiera se podría definir como “mujer” a las esclavizadas o trabajadoras socialmente negras (al ser la “mujer” una construcción instituida a partir del opuesto al hombre y definida como blanca-burguesa), tal como sugería Sojourner Truth a mediados del siglo XIX.

Porque el circo continúa hasta el presente. Las mujeres cuyas historias se proyectan en filmaciones breves interrumpiendo la ya fragmentada cadencia temporal, son versiones modernas de aquellas historias que las esclavizadas contaban tres siglos atrás. Peor aún, son los rostros de las intérpretes los que se ven de manera ampliada, forzando el reconocimiento del público de una situación en que se ve envuelto desde el comienzo mismo de la obra, cuando es obligado a presenciar el espectáculo horroroso de los cuerpos en exposición.



© El ayer y el hoy. Silvia Balbuena en *Afrolatinoamericanas*. Buenos Aires, 2013. Fotografía: Lea Geler.

El caso de Baartman es aquí referente de un sistema de dominación de cinco siglos que es encarnado y revivido en una performance teatral de exhibición situada en el presente y en Buenos Aires. Esta localización se enfatiza con modismos del habla específicos para generar reconocimiento de un público que se construye como un espectador do-

ble: de la obra teatral y del espectáculo circense de exhibición de cuerpos. La representación teatral, entonces, busca profundizar y hacer paradójica la situación del espectador de ambos sexos, para desestabilizar continuamente su punto de anclaje, su estar “fuera”, y hacerlo/a copartícipe (cómplice) de la situación.

Archivo y repertorio, historia y memoria

Diana Taylor (2011) sugiere la existencia de dos formas de registro y transmisión de conocimiento y memoria colectiva: el archivo y el repertorio. Mientras el archivo sería la memoria registrada en documentos varios y, supuestamente, disponibles, el repertorio sería la memoria corporizada que circula a través de performances y que requiere para su transmisión un “estar ahí”. En los casos de las obras teatrales de TES, ambas tomaron fuentes de archivo, aunque de manera divergente, para crear repertorio. En la *Calunga Andumba* de Egido se utilizan textos de archivo que ratificaban el discurso oficial, para impugnarlo en acto, dándole peso al repertorio como fuente de resistencia. No casualmente, la obra terminaba con un grito al unísono de todos los intérpretes en contra del Poder. En *Afrolatinoamericanas*, en cambio, hubo un trabajo previo de “lectura a contrapelo” del archivo desde donde se pudieron extraer las historias de resistencia y contradiscursos al orden establecido, dándole peso factual al texto mientras el repertorio enfatizaba en escena el sistema de dominación vigente. No casualmente la obra terminaba con las mujeres con el velo puesto y exponiéndose, tal como había empezado. Sin embargo, ambas puestas apuntaban a impugnar el relato oficial, desde la “desaparición” afroargentina hasta la “bondad de la esclavitud” en el país, y a proponer relatos alternativos. Desde el escenario se buscaba conmover y desestabilizar al público y a los intérpretes debido tanto al “estar ahí” como a la apelación al sentido común basado en seguidillas factuales —los marcos de la memoria y la lógica de la “comprobación”— de intérpretes y público.

Las puestas de *Calunga Andumba* y de *Afrolatinoamericanas* nos muestran que archivo y repertorio —como formas de transmisión de conocimiento y memoria— no trabajan como opuestos sino cruzados por relaciones de poder y en una ininterrumpida retroalimentación: ambos se encuentran cuando deben reproducir el orden hegemónico pero también cuando se producen quiebres y resquebrajamientos del mismo. Y esto es lo que sucedió con las obras de TES. Por un lado, porque permitió la incorporación de nuevas/viejas memorias entre los implicados, creando un

“nosotros” desde el escenario basado en experiencias nuevas u ocultadas. Por el otro, porque expuso el sistema clasificatorio racializado y su pertinencia solamente histórica.

En primer lugar, entonces, debemos volver a la noción de performance como restauración (Schechner 2000), y a la posibilidad que da el teatro de ponerse momentáneamente en la piel de otro, para entender uno de los canales más potentes que se abrieron a partir de estas obras para que las intérpretes se reencontraran con su pasado ocultado y silenciado. Porque tanto *Calunga Andumba* como *Afrolatinoamericanas* permitieron resignificar trayectorias y silencios, “fraguar una conexión con el pasado mediante su recreación en el presente” (Rappaport 2005, 236), gracias a imaginar ese pasado con el propio cuerpo o, incluso, a compartir el cuerpo (Blackman y Venn, 2010) con los antepasados. Como indicaba Carmen Yannone, actriz de TES, refiriéndose a *Calunga Andumba*: “estoy dentro de la piel de todos ellos, y aunque las cosas hayan pasado hace tanto tiempo atrás, yo no lo siento tan lejos. Porque si mi bisabuela, mi tatarabuela fueron esclavas, es como que me siento todavía dentro parte de ellos, y soy ellos”.¹⁹

En *Calunga Andumba*, de hecho, había escenas de altísima inversión corporal y afectiva que catapultaba esta conexión, volviendo a la historia un presente insoportable y una memoria con nuevos elementos resignificados con que lidiar. En varias estampas se imponía en los actores un esfuerzo extremo en el que terminaban de asumir emocional y corporalmente el desgarrar y lo inexplicable de la situación de sus personajes/ancestros. Carmen Yannone comentaba en uno de los ensayos: “ahora entendí lo que [mis ancestros] debían sentir”.²⁰ A través de la performance se recreaba el sentido de una continuidad genealógica-histórica, perdido u ocultado. Y ese vínculo nuevo/reencontrado con los ancestros que sufrieron la esclavitud lograba actualizarse cada vez que se subía a escena.

En *Afrolatinoamericanas*, si bien no hay escenas de involucramiento corporal elevado, la fragmentación de los discursos hace a las intérpretes “ir y venir” entre épocas y personajes, obligándolas a explorar continuamente referencias personales para fraguar conexiones de interpretación. Se hace patente, cada vez que Silvia Balbuena —actriz de TES— interpreta a la militar Josefa Tenorio pidiendo su libertad, el quiebre que vive, y que explica cada vez que termina la función: “es una emoción que

¹⁹ Entrevista 2011.

²⁰ Mis notas, 2011.

no puedo controlar”.²¹ La excedencia de la afectividad es una parte fundamental de estas nuevas conexiones con el pasado y con el futuro que se proponen desde el escenario, de una nueva memoria que comienza a trasmitirse en ese mismo instante entre los y las intérpretes, sus círculos y los espectadores y los suyos, renovándose cada día.

Citro, estudiando la performance ritual, enfatiza en la conexión emocional entre el cuerpo y los nuevos e intensos estímulos perceptivos que éste vive durante su ejecución, un proceso que crea en los partícipes “inscripciones sensorio-emotivas” (2001,4), es decir, marcas o huellas cargadas de fuerte emotividad. La autora también investiga este tipo de inscripciones en el público de ciertas tradiciones teatrales. Pero si nos centramos en los y las intérpretes de TES, es de destacar que transitar las obras no sólo les permitió encarnar a los antepasados, conectarse con ellos y volverlos a la vida, sino también que cuando las performances teatrales terminaban éstos/as dejaban el espacio escénico de manera modificada, con nuevas inscripciones que cambiaban la forma de relacionarse con el pasado y con el presente, de mirarse, presentarse y de entenderse a sí mismos/as y a los y las demás. En este sentido, el tránsito de las obras puede caracterizarse como un acto constitutivo del que se sale con una manera nueva, corporalmente materializada, de situarse en el mundo, al conectar un presente con un pasado sin solución de continuidad, permitir la reelaboración y vivencia de ese pasado encarnado y pensar las formas en que este pasado es presente. Es decir, una subjetividad-otra, potencialmente disturbadora y con alto poder de subversión.

En definitiva, a través de las puestas de TES, actores y espectadores tuvieron un espacio en donde vivir la reflexión y corporizar memorias, y con ellos, transitar un posible cambio —sutil o enorme— en las subjetividades. Para algunos/as se cuajaron nuevas inscripciones sensoriales-emotivas y nuevos posicionamientos políticos, nuevas formas de dialogar con los antepasados y con los sucesores, con los compañeros, con la sociedad y también con los archivos, cambiando viejos repertorios y creando nuevos, cuyo potencial creativo y desestabilizador está aún por ser revelado.

²¹ Mis notas, 2013.

Bibliografía

- Andrews, George Reid. 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: De la Flor.
- Beeman, William. 1993. "The Anthropology of Theater and Spectacle". *Annual Review of Anthropology* 22: pp. 369-393.
- Bidegain, Marcela. 2011. "Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos". *Stichomythia* 11-12: pp. 81-88.
- Blackman, Lisa y Venn Couze. 2010. "Affect". *Body & Society* 16.1: pp. 7-28.
- Briones, Claudia, ed. 2005. *Cartografías Argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Canevaro, Santiago. 2007. "Cuerpo, teatro y migración. Movilidad identitaria de jóvenes migrantes en Buenos Aires". *Cuadernos del IDES* 12: pp. 3-23.
- Citro, Silvia. 2001. "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro". En: *Imagen y representación del cuerpo*. Matoso, E. (comp.). Buenos Aires: UBA, pp. 19-34.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Costantino, Roselyn. 2000. "Politics and Culture in a Diva's Diversion: The Body of Astrid Hadad in Performance". *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 11.2: pp. 149-173.
- Counsell, Colin. 2009. "Introduction". En: *Performance, Embodiment and Cultural Memory*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-15.
- Dorlin, Elsa. 2009. *Sexo, género y sexualidad: Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, Jorge. 2007. "Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina". *e-misférica*, 4.2 [en línea]. Página consultada el 10 de mayo de 2012. http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_dubatti.html.
- Dubatti, Jorge. 2007. "Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina".

e-misférica, 4.2 [en línea]. Página consultada el 10 de mayo de 2012.
http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_dubatti.html.

- Ferreira, Luis. 2008. "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina". En: *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina*, G. Lechini (comp.). Córdoba: CEA-CLACSO, pp. 225-250.
- Frigerio, Alejandro y Eva Lamborghini. 2010. «Criando um movimento negro em um país "branco": ativismo político e cultural afro na Argentina». *Afro-Ásia* 39: pp. 153-181.
- Frigerio, Alejandro. 2006. "«Negros» y «Blancos» en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales." En: *Temas de Patrimonio Cultural 16: Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: CPPHC, pp. 77-98.
- Geler, Lea. 2010. *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- _____. 2012a. "Calunga Andumba: 30 años de teatro y lucha afrodescendiente en Buenos Aires". *Tabula Rasa* 16: pp. 13-33.
- _____. 2012b. "Afrolatinoamericanas... Una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires." *Horizontes Antropológicos* 18.38: pp. 343-372.
- _____. 2013. "TES en Calunga Andumba: memoria, autorrepresentación y cambio en un proyecto teatral afrodescendiente en Buenos Aires". En: *Carto grafías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Guzmán F. y Geler, L. (eds.). Buenos Aires: Biblos, pp. 191-216.
- Halbwachs, Maurice. 2004 [1968]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart, ed. 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage.
- _____. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión (compilación de textos de Stuart Hall editada por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich).
- Kropff, Laura. 2008. *Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuche*. Tesis doctoral. Buenos Aires: UBA.

- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial". En: *Género y descolonialidad*. Mignolo, W. (comp.). Buenos Aires: E. del Signo, pp. 13-54.
- Peregil, Francisco. 2013. "Buenos Aires abre sus puertas al mejor teatro del mundo". *El País*, 3 de octubre.
- Qureshi, Sadiya. 2004. "Displaying Sara Baartman, the 'Hottentot Venus.'" En: *History of Science* 42: pp. 233-257.
- Rappaport, Joanne. 2005. *Cumbe renaciente. Una historia etnográfica andina*. Bogotá: ICANH/Universidad del Cauca.
- Restrepo, Eduardo. 2013. *Etnicización de la negritud: la invención de las "comunidades negras" como grupo étnico en Colombia*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Segato, Rita. 1998. "Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global". En *Série Antropología* 234: pp. 2-28.
- Taylor, Diana. 2011. "Introducción. Performance, teoría y práctica." En: *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, pp. 7-30.
- Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.

Fecha de recepción del artículo: 2 de enero de 2014.
Fecha de recepción de la versión revisada: 4 de abril de 2014.