

UN PERSONAJE PARA LA (BLANCA) NACIÓN ARGENTINA. EL NEGRO BENITO, TEATRO Y MUNDO URBANO POPULAR PORTEÑO A FINES DEL SIGLO XIX

Lea Geler
CONICET/IIEGE-GEALA (UBA)/TEIAA (UB)¹

Resumen: A fines del siglo XIX, la población afrodescendiente de Buenos Aires ya se declaraba oficialmente desaparecida y se asentaba el proceso de su invisibilización. Sin embargo, en el contexto del gran movimiento local del teatro popular, la figura del «negro» continuaba teniendo particular relevancia. Entendiendo el teatro como un espacio de construcción de subjetividad y de generación de *communitas* que tuvo una importancia fundamental en la conformación de lo popular porteño, me centraré en el personaje de Benito de la obra teatral de Ezequiel Soria *Justicia criolla*, estrenada en Buenos Aires en 1897. Propondré que el análisis de este personaje –de gran éxito en la cartelera porteña– permite conocer algunos de los lineamientos por los que se imponía y negociaba la blanquitud y lo autóctono-popular, mientras se producía la marginación de los afrodescendientes al olvido.

Palabras clave: Negritud/Blanquitud, Buenos Aires, siglo XIX, Teatro popular, Racialidad

Abstract: In the late nineteenth century, the black population of Buenos Aires had been officially declared «disappeared», consolidating the process of its invisibility. However, in the context of the local popular theater movement, the character of the «black» continued to have a particular relevance. Understanding the theater as a space for construction of subjectivity and *communitas* –that was of fundamental importance in the shaping of the popular world in Buenos Aires–, I will focus on Benito, a character in the play *Justicia criolla*, written by Ezequiel Soria, which was featured in Buenos Aires in 1897. I will propose that the analysis of this successful character lets us see some of the guidelines by which whiteness and the native-popular were being imposed and negotiated, while producing the marginalization of Afro-Argentines into oblivion.

Key words: Blackness/Whiteness, Buenos Aires, 19th Century, Popular Theatre, Racial Relations

1. El trabajo se inscribe en los proyectos de investigación HAR2009-07094 y Ref. PIP11420100100003 (2011-2013).

1. Introducción

En Buenos Aires, la capital federalizada de la Argentina y epítome del progreso del país, el fin del siglo XIX se presentaba como un momento de cambios rápidos y fuertes. El Estado se consolidaba, se afianzaba la modernización tecnológica así como la expansión económica –seguida siempre de sus respectivas y gravísimas crisis– y los inmigrantes europeos llegaban por cientos de miles. Comenzaban también a conformarse diversas organizaciones sociales que lucharían por una representación política que diera cuenta de los intereses de las nuevas masas poblacionales, y por una mejora de las condiciones de vida de una clase obrera cada vez más delineada (Gallo y Cortés Conde, 2005; Rock, 1988). Los cambios se proyectaban a su vez en los intentos de las élites locales por conservar y reproducir su poder, al que veían crecientemente amenazado. En este contexto, el cosmopolitismo liberal –que había sido la ideología por excelencia para pensar la república decimonónica– comenzaba a chocar y a ceder espacio a los nacionalismos esencialistas en busca de una racialidad científicista blanca y de una homogeneidad cultural europeizada y «moderna» (Bertoni, 2001). Así, se destacaba en los escritos de los intelectuales de la época la aparición de una mirada medicalizada sobre la «realidad» social basada en el positivismo, que intentaría aislar y expulsar todo lo que fuera considerado patológico (locura, criminalidad, sexualidad, etc.) (Nouzeilles, 2000; Gayol, 2008). La aprobación de la Ley de Residencia de 1902 constituye uno de los hitos que dejan ver cómo los grupos hegemónicos dispondrían de todos los medios a su alcance para limitar y poner bajo control a la población, percibida como un conjunto anónimo y cuyos elementos disruptores había que identificar y desterrar o encerrar (Ruibal, 1993). Sin embargo, en tensión y negociación con ese creciente control social, en el ámbito del mundo popular urbano se producían novedades culturales de importancia, como lo era el gran movimiento de teatralidad popular de origen nacional que comenzaba a surgir.

Y es que en paralelo pero en diálogo constante con el «teatro culto» (Prieto, 2006), que ponía en escena obras europeas consideradas de «calidad», bajo la mirada crítica y el desprecio de las élites, se desarrollaba un teatro popular que se centraba en la vida cotidiana del «pueblo», tanto de la urbe como del ámbito rural. Se trataba básicamente de zarzuelas y sainetes, especialmente españoles, en los que los actores y actrices también eran casi exclusivamente extranjeros (Gallo, 1958), aunque paulatinamente comenzaban a incorporarse autores, músicos y actores/actrices argentinos/as. Estos espectáculos cortos, en general de un acto, tenían lugar en teatros o en el marco de puestas circenses (Cilento y Rodríguez, 2002), convocando día tras día a cientos de personas a las salas, en las que se llegaban a realizar hasta cuatro secciones por noche.

El teatro popular tenía una relevancia altísima en el desarrollo cultural local, abriéndose –al igual que el circo– como un espacio de encuentro y recono-

cimiento a miles de personas que comenzaban sus vidas en una nueva tierra o que se enfrentaban con cambios radicales en su cotidianidad, y donde en cada actuación se producía un intenso diálogo entre el público y lo que sucedía en el escenario. El teatro popular –como señala Pellarolo– «cumplía una función social semejante a la de un ritual compensatorio [...] Sus finales catárticos eran explosiones colectivas que no diluían las fuerzas contestatarias fuera del teatro, sino que, por el contrario, animaban al público a proseguir con la presión reformista necesaria para el cambio social en ámbitos extrateatrales» (1997: 58). No es casual, entonces, que «[e]n esos días, los estrenos teatrales se discut[ieran] a voz en cuello en los cafés, como hoy las incidencias de un partido de fútbol» (Ponferrada, 1961: 30). En este sentido, es importante analizar estos eventos artísticos como una zona de experiencia y de construcción de subjetividad (Dubatti, 2007) en la que intervienen tanto los actores, como el texto, la actuación, el público, el contexto, etc., y que –como toda *performance*/rito– «... marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas» (Schechner, 2000: 13). Es decir, una zona donde se pueden realizar transmisiones de saberes, de memorias, de corporalidades (Taylor, 2004), pero también su cambio y negociación.

El éxito multitudinario y masivo de *Juan Moreira* en 1884, llevado a escena por la compañía circense de los Podestá, había puesto en el centro de mira al gaucho, mientras que las obras que tenían como marco el espacio urbano –especialmente el conventillo– comenzaban a tomar a los personajes que se abrían camino en el imaginario porteño y que se iban tornando prototípicos en una Buenos Aires que mutaba incontinentemente: el compadrito, el inmigrante, el truhán, etc., y, en algunas ocasiones, el «negro». En este sentido, hay que destacar que la población local de descendientes de esclavizados y esclavizadas de origen africano, traídos al territorio posteriormente argentino en época de la colonia, ya se consideraba oficialmente desaparecida o en vías de desaparecer, cumpliendo aparentemente la profecía que desde décadas atrás se imponía como futuro para este grupo (Geler, 2007). Sin embargo, los afroporteños no sólo continuaban habitando la ciudad, sino que eran personajes de gran relevancia de ese mundo popular en expansión, tanto por su protagonismo en el mismo (Geler, 2010a) como por la capacidad amalgamadora de su figura, algo que exploraremos aquí.

El 28 de septiembre de 1897, el periódico *La Nación* –uno de los de mayor tirada e importancia en la Argentina del momento– anunciaba el estreno de la obra *Justicia criolla* en el teatro Olimpo de Buenos Aires, a cargo de la compañía dirigida por Enrique Gil. Escrita por el argentino Ezequiel Soria y musicalizada por Antonio Reynoso, *Justicia criolla* se describía como una «zarzuela cómico-dramática, en un acto y en prosa» (Soria, 1899: 106). La obra fue «un éxito sin

precedentes» (Gallo, 1958: 55), en parte por su puesta en escena novedosa² y también por tratarse de una obra nacional. De hecho, Soria suele ser identificado como uno de los fundadores del teatro nacional y uno de sus más fervientes impulsores (Ponferrada, 1961).

Justamente, en *Justicia criolla* uno de los personajes más destacados –si bien no protagonista– era Benito, «negro, portero del Congreso» (Soria, 1899: 108). Es sobre este último personaje en quien quisiera focalizar la mirada, ya que encierra la problemática de la racialidad y su relación con el mundo urbano popular porteño al momento de construcción del pueblo homogéneo, presentando líneas que permiten repensar las formas en que se imponía y negociaba el proyecto de nación y de raza, cuyas consecuencias perviven en la actualidad. Si bien el personaje de Benito es una creación artística que no puede, ni debe, ser generalizada, el éxito de la obra y las particularidades que ésta presenta nos permitirán, a través de un análisis situado y centrado en el mundo de las representaciones culturales, retomarlo en su propuesta textual, contextual y actoral para entender algunos de los procesos que viabilizaban, en el cambio de siglo porteño, la integración al homogéneo popular y el imaginario racial construido a partir de la performática de la blanquitud/negritud.

2. Benito, «negro del congreso»

Como veremos, Benito, el personaje que Soria creó para su obra *Justicia criolla*, estaba basado en rasgos estereotipados que construían la imagen de lo negro y de lo popular en la ciudad desde hacía siglos. Sin embargo, se suele desconocer que algunas de las características asignadas al personaje estaban tomadas del contexto urbano porteño. Por ejemplo, que el Congreso de la Nación era uno de los tantos estamentos del Estado nacional que contaba entre sus trabajadores de planta con descendientes de esclavizados y esclavizadas de origen africano (Andrews, 1989). Esta presencia dejaba su huella en los periódicos que la comunidad afroporteña sostenía en las últimas décadas del siglo XIX, como uno de los nichos laborales que mayores perspectivas económicas y de estatus social otorgaba entre los afroporteños (Geler, 2010a). También quedaba retratada gráficamente en publicaciones periódicas como *Caras y Caretas*, o en notas de los periódicos locales. Sin embargo, los espacios que los afrodescendientes ocupaban en el Estado estaban, en general y con sonadas excepciones³, relacionados con las tareas de mensajería y reca-

2. Decía *La Nación*: «El mayor efecto de este argumento o de sus escenas dramáticas está en su simultaneidad y contraste con las cómicas y jubilosas que entretanto ocurren en el zaguán de la casa vecina, presentadas todas mediante la división del escenario. Esta parte dramática está conducida con la rapidez que requerían las dimensiones de la obra, y con una seguridad de que dan testimonio el interés y el efecto que produce, aun yendo mezclada o paralela con la parte cómica, que podía perjudicarla». «Teatros y fiestas», Buenos Aires, 2 de octubre de 1897.

3. Algunos afrodescendientes ocuparon puestos de representación política en las cámaras, como el coronel José María Morales o el coronel Domingo Sosa.

dería, mayordomía y servicio (Andrews, 1989), pudiéndose rastrear cómo la presencia de estos llamados «negros del congreso» era tomada como si de una parte del mobiliario o de la estructura edilicia se tratara (Colabella, 2004). Precisamente, en la misma expresión «negro del congreso» se percibe esta última acepción, repetida por *La Nación* en su crítica extendida de la obra teatral *Justicia criolla* –que publicaba sólo de determinadas obras que por alguna particularidad captaban la atención del periódico–: «Entre sus personajes descuellan por lo bien caracterizados, Benito, portero negro del Congreso, y José, portero gallego de los tribunales»⁴.

De este modo, el personaje de Benito y también el de José (descrito como otro material estructural de un sector del Estado) parecían enmarcar formas reificadas que representaban dos estereotipos sociales fácilmente identificables. El reportero agregaba: «[Benito y José] sostienen largos diálogos que entretienen y hasta divierten por sus buenas ocurrencias»⁵.

Y es que la obra –cuyo argumento había sido resumido en el párrafo anterior⁶– tenía como elemento sobresaliente a estos personajes secundarios, representantes de dos dimensiones de importancia del mundo urbano popular. Según Gallo, «el nativo y el inmigrante, en el reflejo humorístico del gran conflicto sociológico del momento» (1958: 54).

Estos dos personajes señalaban de manera particular alteridades visibles/significativas en el mundo porteño popular que comenzaban o estaban destinadas a amalgamarse forzosamente en la nación entendida como racial y culturalmente homogénea, perdiendo en un caso la negritud y en el otro la extranjería. En este sentido, la obra señalaba algunas formas posibles en que se podía viabilizar esta pérdida, siendo la primera el posicionamiento de Benito y José como partes fundamentales del Estado/pueblo y la segunda el mestizaje. En estos dos casos la integración se daba ubicando al «negro» como un personaje protagónico del mundo urbano popular en formación. Una tercera forma de señalamiento no se encontraba en el texto mismo, en el «texto dramático», sino en el «texto espectacular», es decir, en la puesta en escena (Pellettieri, 2008).

4. *La Nación*, «Teatros y Fiestas», Buenos Aires, 2 de octubre de 1897.

5. *La Nación*, «Teatros y Fiestas», Buenos Aires, 2 de octubre de 1897.

6. «La acción pasa entre nuestra clase popular, y básiase en la pasión amorosa que une a la joven Teresa (Srta. Marín) con Fernando (Sr. Lozoya), sargento de nuestra infantería. Estos amores vense momentáneamente perturbados por la interposición de un tercero (Fermín), que codicia la posesión corporal de Teresa y que no pudiendo lograrla de buen grado, trata de obtenerla con la amenaza de utilizar contra el padre de la joven cierto documento del que resulta ser autor de una muerte que se imputaba a otro y que en realidad había sido cometida por el indicado padre de la muchacha, aunque por justa causa y en buena lid. Teresa, que había resistido a todas las instancias de Fermín, cede ante la amenaza de la perdición de su padre y otorga una cita al seductor bajo promesa de adquirir el fatal documento; pero Fernando, que poseído de celos y sabedor de la cita de su amada aunque no de su verdadero motivo, los acechaba, interpólese a tiempo. “La cita de amor la tendrás conmigo”, dícele al perseguidor de la joven, y encerrándose con él en un cuarto lo mata de un pistoletazo haciendo en él justicia *criolla*.» *La Nación*, «Teatros y Fiestas», Buenos Aires, 2 de octubre de 1897.

Si bien estos señalamientos realizados desde un escenario no deben llevarnos a confundir lo «real» con la propuesta artística, el poder performático y de creación de subjetividad del teatro, y la profunda importancia simbólica del espacio teatral en el mundo popular a fines del siglo XIX permiten estudiarlas como parte, causa y consecuencia del universo simbólico en que se desarrollaba, re-alimentando y creando líneas de acción y pensamiento efectivas en el contexto de circulación y apropiación de ideas, sentires y percepciones.

3. Agentes del Estado

En *Justicia criolla*, los oficios de Benito y José como porteros los dejaba ubicados en el lugar de ser guardianes/columnas de los palacios de justicia y formación de leyes del Estado, es decir, formar parte, reconocerse en el Estado y representarlo, aunque siempre en el escalafón más bajo. Esto se vuelve aún más interesante cuando pensamos en el tema de la obra, la justicia estatal *versus* la justicia popular, en un momento en que el Estado intentaba imponerse y eliminar las prácticas ligadas a la reparación del honor en el ámbito privado y que tendería a criminalizar toda acción proveniente del mundo popular (Gayol, 2008). Pero este proceso debió ser negociado, y así quedaba retratado en la obra. De este modo, si el personaje de Gregorio –padre de la protagonista– desencadenaba la tragedia intentando escapar de su crimen pasado, *La Nación* describía ese crimen como una acción «con justa causa y en buena lid»⁷. Es interesante que tanto el autor de *Justicia criolla* como el periodista de *La Nación*, y seguramente el público, estuvieran tácitamente de acuerdo con esta justicia paralela que comenzaba a enfrentarse a las nuevas concepciones de justicia estatal, profundizando la idea del poder performativo del teatro en tanto zona de creación de subjetividad y de negociación, que posibilita poner en escena los conflictos sociales, abordarlos, tomar posición o reconocerse en ellos.

Pero Benito y José, además de ser representantes de esta forma de justicia y legalidad estatalizada, eran también, a la vista del resto de los personajes/público, representantes de la clase política, es decir, de una clase que era criticada y vista como indolente, tal como se dibujaba en las palabras que les dedicaba el mismo Gregorio: «Todos ustedes son una punta de ociosos que no hacen más que chupar en las oficinas mate, copas y café» (Soria, 1899: 120). Sin embargo, en el marco de esta apuesta por la animosidad entre plebe y élite, la obra introducía también una didáctica particular –que solía ser llevada a cabo por los grupos intelectuales ligados al poder–, relacionada con la enseñanza de los mecanismos democráticos. Refiriéndose a uno de los diálogos de Benito con José, dice Gallo que Soria «[a]provecha, sin abusar, del chiste político y moraliza democráticamente. De ahí el éxito sin precedentes que acompañó a *Justicia criolla*» (1958: 55). Esta moralización y didáctica recaían básicamente en Benito,

7. *La Nación*, «Teatros y Fiestas», Buenos Aires, 2 de octubre de 1897.

quien relataba pormenorizadamente los problemas que se discutían en la cámara de diputados, pero con una fuerte postura crítica:

«BENITO: Las cuestiones políticas que empiezan a moverse y que hacen olvidar los asuntos de más utilidad; ya nadie habla de la unificación de la deuda ni de las leyes económicas que tan necesarias son para el progreso del país; ahora los asuntos que tenemos a la orden del día son el censo, la reforma de la Constitución y el pedido de la intervención de algunas Provincias. Sobre todo, [...] los discursos de siempre sobre los artículos cinco y seis de la Constitución [...] que no sirven sino para que el Gobierno Nacional mande un politiquero de su gusto con un batallón y haga a su capricho la política de la Provincia. Créanme ustedes, señores, que todavía estamos muy atrasados en cuestión de democracias. El pueblo es el que calienta el agua para que los gobiernos tomen el mate, y no hay tu tía. El que no sea *otario*, que se haga católico, es decir, gubernista, y está seguro el puchero». (Soria, 1899: 119-120).

De este modo, si Benito parecía explicitar la postura política del autor de la obra, lo hacía de un modo pedagógico y utilizando simultáneamente –hasta que llegaban las últimas frases– las formas y los modismos de los políticos –siempre provenientes de los grupos hegemónicos– frente a un auditorio. La complejidad de este personaje precisamente radica en que mientras decía «cosas serias» podemos suponer que la actuación causaba gracia, siendo la principal razón la imaginación imposible de un «negro» como orador en el Congreso, pero también asumiendo esta imposibilidad como fantasía del público presente, generando gran identificación con el personaje. Este recurso ya había sido utilizado en la obra unas líneas antes, cuando otro personaje preguntaba inocentemente a Benito, después que éste lo invitase al congreso:

«ANTONIO: ¿Es usted diputado?

BENITO: Soy ordenanza del Congreso, mejor dicho, soy ordenanza de la Cámara de Diputados, porque el Congreso, como ustedes saben, lo forman la Cámara popular y el Senado. Allí trabajo y, amigo, allí tiene uno que hablar con gente gorda y tengo mis influencias, que las pongo, amigo Antonio, a sus órdenes». (Soria, 1899: 119).

Ironía y didáctica democrática, haciendo de Benito un personaje de múltiples capas de sentido que Soria explorará a lo largo de toda la obra.

Hay varias cosas en las que detenerse aquí para intentar entender el trasfondo de este personaje. Por ejemplo, que la mayor parte de los puestos públicos como el de Benito se obtenían mediante pago de favores políticos. En este sentido, los hombres afrodescendientes estaban insertos en una red clientelar muy importante que, a cambio de votos y movilización política, les ofrecía no sólo puestos de trabajo, dinero, prestigio y ascensos en la carrera militar sino también reconocimiento y el establecimiento de relaciones de lealtad con algunos caudillos de la élite política local (Geler, 2010a)⁸. Es precisamente aquí donde se puede entrever la altísima importancia de la población afroporteña

8. Colabella (2004) indica que asimismo estos puestos solían tener implícitamente carácter de hereditarios.

en la construcción estatal-nacional argentina, amén de su protagonismo en todos los otros ámbitos sociales y culturales, especialmente en el mundo urbano popular (Geler, 2010a). Trabajar en estos sitios permitía, además, el aprendizaje y ejercicio de los modales, vestimenta y modismos del habla del que muchos afroporteños hacían gala y por lo que se destacaban en la mirada de la élite intelectual de la época, que los solía retratar como personas elegantes y educadas⁹. Pero, al contrario que la carrera militar, el comercio, las artes o el desarrollo de alguna otra profesión u oficio, estos puestos públicos no daban mayores posibilidades de movilidad social para los afroporteños y los encerraba en la imagen del servidor (relacionado indefectiblemente con el servicio doméstico y la esclavitud pasada), funcionando asimismo como un escaparate visible de la pirámide social argentina del momento y que los grupos de poder se preocupaban por conservar. De hecho, en una línea de su diálogo con José, Benito dejaba explicitado que su lugar nunca superaba los límites espaciales/simbólicos de la élite político-económica: «Te diré: yo no entro nunca al recinto, porque yo hago el servicio del mate y el café en las antesalas» (Soria, 1899: 120).

Asimismo, la posición que ocupaban los afroporteños que trabajaban en el Estado les permitía acceder a personas y situaciones en otras formas inalcanzables y, como quedaba retratado en sus periódicos comunitarios de la década de 1880, habilitaba a acciones efectivas frente a injusticias o discriminaciones practicadas contra los afrodescendientes (Geler, 2010a). En este sentido, los afrodescendientes que trabajaban en las administraciones públicas ocupaban, en general, el lugar de intermediarios exitosos entre el mundo popular al que los afroporteños pertenecían y las esferas del poder político-económico. Si en trabajos anteriores entendí a algunos afroporteños como intelectuales subalternos, imbuidos del espíritu republicano y liberal y encargados de llevar a su comunidad al progreso y civilización que se imponían como la única alternativa para pertenecer a la nación (Geler, 2010a), en este caso podemos repensar la figura del intermediario siguiendo los lineamientos que explicita Vovelle del «intermediario cultural»: un «navegante entre dos mundos [...] [que] debe ser considerado en términos dinámicos. El intermediario cultural, en las diferentes formas que reviste, es el agente de la circulación [...] Colocado entre el universo de los dominantes y el de los dominados, adquiere una posición excepcional y privilegiada; ambigua también, en la medida en que puede encontrárselo tanto en el papel de perro guardián de las ideologías bien consideradas como en el de portavoz de las rebeliones populares» (1985: 166).

Me parece muy significativo que Soria eligiera retratar a Benito en esta posición intermedia, en la que él mismo se situaba al escribir su obra desde la didáctica y desde la crítica. Benito era el personaje que, a través del conocimiento adquirido en su andar por el Congreso, podía «enseñar» al público diversas cuestiones relativas al quehacer democrático, pero podía criticar el

9. Véase, por ejemplo, Wilde, 1998 [1881].

mundo político desde la visión del «pueblo». En este caso, además, Benito era el intermediario entre la posición política de Soria y el público. Y si en el párrafo citado anteriormente Benito explicitaba una crítica política, unas líneas más adelante decía: «Mirá, José, no me vengás con derechos y código aquí. Nosotros somos de la opinión de los que nos mandan. Yo sigo siempre la política del presidente de la Cámara» (Soria, 1899: 120). La ambigüedad posicional de Benito volvía a ponerse de manifiesto cuando éste dejaba escapar una de las supuestas discusiones que se estaban dando en el Congreso sobre el precio de las bebidas alcohólicas, mostrando una vía de circulación de información entre las esferas de gobierno y el «pueblo» –que efectivamente se daba, como se puede leer en los periódicos afroporteños (Geler, 2010a)–, en un diálogo que se cerraba con una nueva confusión de Benito al pensarse otra vez como diputado en plena oratoria, volviendo a la ironía de la imposibilidad y de la fantasía en la que el público podía reconocerse:

«BENITO: Ahora sí que va a subir el guindado.

ANTONIO: ¿Y por qué?

BENITO: Porque el Congreso va a dictar la ley estancando los alcoholes.

JOSÉ: Eso es inconstitucional.

BENITO: (*con tono oratorio*) No, señor; nuestra carta fundamental faculta a las cámaras para crear las fuentes de la riqueza nacional y yo creo, señores diputados, digo señores...» (Soria, 1899: 120).

Así, la importancia de Benito como articulador le confería una visibilidad particular, no exenta de contradicciones. La construcción del personaje de Benito como agente de base de un Estado que buscaba imponer su justicia y el control social, y como intermediario entre el pueblo (al que pertenecía) y el poder político (al que podía acceder, pero «de refilón»), nos conduce a repensar el espacio simbólico que ocupaba el «negro» en este momento en la ciudad, cuando los afrodescendientes se exponían oficialmente como desaparecidos o en vías de desaparición. De hecho, en el censo nacional realizado en 1895 (¿aquél que Benito contaba que se discutía en la cámara?) se explicitaba esta situación que oscilaba entre el discurso de la declinación y el de la desaparición completa¹⁰.

10. «Cuando la Comisión Directiva del Censo Nacional de 1895 discutió los programas para esa operación, se trató detenidamente el punto relativo a investigar la composición étnica de la población del país, acordándose no hacerla, primero, porque, dado el corto número existente, absoluto y relativo, de negros, mulatos e indios civilizados, la investigación carecía de importancia; y segundo, teniendo en cuenta que, salvo los negros de raza pura imposibilitados de substraerse a la clasificación, los mulatos e indios en gran parte hubieran sido censados como blancos, suministrando cifras inexactas e inferiores á la realidad (1898: XLVI).» Y más adelante, se cita a De Moussy: « “Se puede prever, pues, que llegará un tiempo en que esta raza [negra] [...] desaparecerá por completo de estos países, tanto por su destrucción como por la transformación gradual a consecuencia de su mezcla con la sangre caucásica.” Este pensamiento escrito en 1860 se va convirtiendo rápidamente en realidad» (*Segundo Censo de la República Argentina, mayo 10 de 1895*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1898: XLVIII).

En este diálogo en particular, Benito personificaba, en primer lugar, los anhelos «imposibles» de ascenso social hasta esferas de poder político del público. En segundo lugar, Benito representaba al mismo Estado, servía como guardián/columna/portero, es decir, la base de una imaginada estructura o pirámide social, nuevamente posicionándolo como «pueblo», pero esta vez pueblo-soberano, el pilar sobre el que se apoya el poder político. En tercer lugar, Benito –gracias a su cercanía al Estado-grupos hegemónicos que se ubicaban como los «modelos a seguir»–, podía educar a través de sus palabras, modales, vestimenta y oratoria, distinguiéndose dentro del mismo mundo popular y representando la posibilidad de «mejoría» a que podían (y debían) aspirar los espectadores, posicionándose además como un nexo comunicador entre pueblo y poder. Por último, Benito era un «negro» en un país que se quería europeo, representando entonces una alteridad racializada en erosión que volvía toda la situación más hilarante y enrarecida. Y esta misma presencia reforzaba la direccionalidad de un mestizaje tanto buscado como ocultado, cuya problemática también quedaba retratada en la obra.

4. Mestizaje

En escenas subsiguientes, Benito y José sostienen varios diálogos. Entre ellos, se destaca uno donde, luego que Benito explicara su intención de enamorar a una muchacha llamada Juanita, José le preguntaba:

«JOSÉ: ¿Cómo es posible que Juanita, que es una mujer hermosa, blanca como una hoja de papel sellado; con el talle más recto y derecho que el auto del Juez y con unos ojos más negros que la conciencia de un procurador, cómo es posible, digo, que esa mujer pueda enamorarse de un hombre de color, un moreno...?»

BENITO: Chei, chei, bajá la prima que puede que se te rompa; ¿vos te has creído que a mí me vas a tomar para el escándalo? ¿Que soy moreno? Eso no es inconveniente para ser marido y además, aquí donde me ves, cuando yo le digo a una hembra ¡truco! Ya se sabe, me retruca y ya tenemos bolada para una quincena. ¿Que uno no tiene la cara blanca? Eso es cosa del destino; pero ¡cuántos que tienen el rostro blanco tienen el alma como el carbón! ¡Y luego lo negro también tiene sus cosas buenas! ¿No te acordás lo que cantaba el otro día aquel payador que oímos en los Corrales? [...] Tratándose de mujeres a las unas les gusta lo blanco y a otras lo negro. Así lo he oído cantar muchas veces. Escucha (*música*). (Soria, 1899: 122).

La riqueza de este diálogo ha sido reseñada en varias ocasiones, casi siempre para destacar, como lo hace Natale, un sobreentendido: «... subyacente antagonismo racial que existía entre el inmigrante y el negro» (1984: 164), agregando que este diálogo es «... superficial pero revela con toda claridad el prejuicio que también poseían los sectores bajos extranjeros de la ciudad con relación a los morenos» (1984: 164).

En otra oportunidad (Geler, 2010b) hice hincapié en que esta supuesta animosidad entre extranjeros y negros porteños –que denomino «hipótesis del enfrentamiento»– parece ser más bien una construcción académica que se basa en la cerrada convicción por parte de muchos investigadores y profe-

sionales de la memoria de la «realidad» de la desaparición completa de los afrodescendientes del país. Básicamente, como el mito de origen nacional indica que el pueblo argentino «desciende de los barcos», conformándose así como blanco-europeo por definición, la eventualidad de un proceso de mestizaje queda inmediatamente negada. Así, la explicación que se maneja es que los inmigrantes europeos que arribaron a Buenos Aires desde fines del siglo XIX habrían desplazado a los «pocos negros y negras» porteños/as remanentes en la ciudad, no sólo de sus lugares de trabajo y profesiones sino también del espacio urbano, generándose por ello, en el momento del encuentro y hasta la «desaparición» definitiva, infinidad de conflictos. Sin embargo, de la lectura de los periódicos de la comunidad afroporteña de fines del siglo XIX se desprende que, si bien muchos afrodescendientes efectivamente fueron a vivir al extrarradio urbano y los conflictos entre inmigrantes europeos y afroporteños estaban a la orden del día, esto era sólo una parte de los vínculos sociales entre ambos grupos, que incluían, del mismo modo y en la misma medida, relaciones de amistad, de amor y de compañerismo que posibilitaban que muchos afroporteños se quedaran viviendo en la ciudad, compartiendo conventillos y habitaciones, fiestas, celebraciones, asociaciones, descendencia, negocios y matrimonios.

Teniendo esto en cuenta, en el diálogo citado –que suele entenderse simplemente como una situación en que «... el gallego pretende apabullar al negro, con pruritos raciales, declamando con petulancia» (Gallo, 1958: 54)– se pueden entreleer también más cosas. Así, parece deslizarse en José cierta incompreensión –tal vez por el hecho mismo de ser extranjero– sobre un amorío que no concibe como posible, exponiendo categorías ya enraizadas en Europa con el advenimiento de las teorías raciales científicas, pero que en Argentina aún se conjugaban con la necesidad de conformación de nación por parte de los grupos hegemónicos locales. En este sentido, el fin de siglo aunaba la ideología entronizada con posterioridad a la caída de Rosas (1852) que buscaba el «mejoramiento» de las clases populares mediante la mezcla con población europea –cuya llegada se incentivó por todos los medios oficiales disponibles–, con una alarma creciente ante la conformación de una clase obrera que podía poner en jaque a los grupos de poder económico-político y de un pueblo cada vez más masivo, anónimo y heterogéneo.

Desde la literatura, este movimiento ideológico-político y social se vio reflejado en el pasaje de obras que describían romances fundacionales que movilizaban ideas de cohesión e integración (Sommer, 2006) a obras que adoptaban el naturalismo basado en el positivismo científico y las tipologías sociales-biológicas (siempre con un sistema de visualidad asociado), cuyas historias de amor entre «diferentes» resultaban en argumentos trágicos que traslucían miedo y alarma (Nouzeilles, 2000). Del cosmopolitismo liberal en que se cimentaba la idea de nación de ciudadanos se pasaba a la de nación racial (Bertoni, 2001), y frente a la amenaza de disolución que venía acompañada de la llegada masiva de inmigración, el criollismo constituyó un contrapeso que permitió que se con-

formara un discurso de lo nacional-autóctono, con la consiguiente revalorización de algunos aspectos de «lo popular» por parte de los grupos hegemónicos (Prieto, 2006).

Estas corrientes se vieron reflejadas en la producción teatral nacional, cuyo surgimiento estuvo signado por la búsqueda de «lo autóctono» en las artes escénicas y por el enfrentamiento entre el teatro «culto» (por definición europeo) y el divertimento «popular» (Cilento y Rodríguez, 2002). Justamente, la separación tajante entre estos dos ámbitos en el momento en que comenzaban a surgir autores y actores/actrices nacionales llevó a que las primeras obras teatrales argentinas se basaran en folletines (no en libros) y en la estructura circense existente, quedando marcadas así por una «textualidad tardorromántica [que] entraba en clara asincronía con la que comenzaban a introducir compañías extranjeras, fundamentalmente el naturalismo de Ibsen, a partir de 1896» (Cilento y Rodríguez, 2002: 80).

Justicia criolla, estrenada en 1897, se situaba en este momento de cambio de paradigma estético-académico. Pero como es dable suponer, este tipo de cambios afectan de manera desplazada las estructuras del sentir (Williams, 1980) organizadas sobre supuestos y sentidos comunes arraigados en tradiciones, memorias y saberes distintos. Pensemos en el autor de la pieza, Ezequiel Soria, que había llegado a Buenos Aires unos pocos años antes, siendo oriundo de la provincia de Catamarca. Es interesante señalar, siguiendo a Guzmán (2010), que aquél era uno de los territorios de la que sería posteriormente Argentina que primero fueron conquistados por la Corona española, y donde un complejo sistema de producción agrícola, de tributación y de poder ayudaron a conformar a lo largo de los siglos una población donde el mestizaje se constituyó como pieza fundamental de sobrevivencia y movilidad social para los diversos grupos indígenas y afrodescendientes, e incluso para los hispanocriollos que no poseían capital o prestigio. Por ello, era muy probable que Soria manejara la idea del mestizaje como forma naturalizada de consolidación de sociedad, y también como forma de «mejoramiento racial», a la manera de los pensadores nacionales de unas décadas antes (Alberdi, por ejemplo), y la propusiera en su texto no sólo como probabilidad y posibilidad, sino como necesidad. El diálogo entre Benito y José muestra, según este punto de vista y tomando en cuenta la posición docente del primero, una invitación al mestizaje, dando «letra» al público para justificarlo y volviendo a enfatizar, por lo mismo, la disposición pedagógica de Benito y su lugar como referente dentro del mundo popular.

Pero, en el contexto argentino, una invitación al mestizaje era una invitación al blanqueamiento, ya que la idea que subyacía era la del «mejoramiento» paulatino de la población¹¹, propuesto tanto a nivel biológico como realizado a nivel categorial. En este sentido, en un momento de la obra, el guitarrista que se encuentra en escena (y a quien posteriormente Benito invitará a reali-

11. Lane señala que en los Estados Unidos anglosajones, a diferencia de esta idea de «mejoramiento», el mestizaje se relacionaba directamente con la degeneración racial (1998: 35).

zar una payada) susurra para el público: «¡Qué *bolada* para el pardo!» (Soria, 1899: 129). La utilización de la voz «pardo» en vez de «negro» (Benito era por definición de Soria un «negro») muestra la traslación de términos que permitiría, a la larga, decantar las categorías raciales intermedias en alguno de los extremos binomiales en que se reconocería la población porteña (Andrews, 1989; Frigerio, 2006). Así, «pardo» –una categoría intermedia– podía entenderse como sustituto de «negro» –uno de los polos categoriales–, dando pie tanto a la negritud de lo intermedio como a la blanquitud de lo negro (el pueblo argentino es blanco por definición). En cualquier caso, la inexistencia de categorías intermedias en la formación nacional de alteridad argentina (Briones, 2005) se sustenta para el caso afrodescendiente en el proceso donde la mezcla daba (y da) como resultado «blanquitud» nacional/racial, aunque superpuesta con una estratificación social que ubicaba a lo negro –que absorbe la mezcla pero que deja de ser percibido como «racial/biológico» y pasa a ser una categoría «simbólica»– en el mundo popular de manera indeleble (es decir, que profundiza y oculta la racialización social), en un proceso complejo del que estamos analizando sólo algunas aristas¹². Es por esto que no se debe olvidar que el blanqueamiento por mestizaje no podía erosionar todas las marcas que cimentaban criterios visuales, pero también criterios relativos a comportamientos, formas de hablar, de bailar, de divertirse, etc. (Geler, 2010a). Y de hecho, aunque para la población/público (en buena medida extranjeros) podía llegar a ser lo mismo «pardo» que «negro», para los propios afrodescendientes de Buenos Aires ser pardo o ser negro constituía una diferencia fundamental que designaba su estatus dentro de la comunidad afroporteña y de la sociedad general (Geler, 2010a), en un proceso de hegemonía (Williams, 1980) que refiere a la introyección y reproducción del sistema racial por parte de los grupos subalternos (Foucault, 2005 [1975]).

A esto hay que agregar que el personaje de Benito se presentaba como propuesta de mestizaje en la medida en que se basaba en la construcción estereotípica de la hipersexualidad del negro («... cuando yo le digo a una hembra ¡truco! Ya se sabe, me retruca...»), como también desde la música y el baile, ámbitos en que el mismo estereotipo hace sobresalir a los afrodescendientes, lo que lo hacía creíble e interesante para la propuesta teatral/didáctica de mestizaje/mejoramiento/blanqueamiento. Lo llamativo de *Justicia criolla* en este punto es que el baile y la música utilizados por Benito para demostrarle a José su valor como hombre en el mercado de la seducción eran ni más ni menos que el tango.

La puesta en escena del tango en *Justicia criolla* generó numerosas reseñas de los historiadores del tango, del teatro y de la música argentina en general, ya que se discute si fue ésta la primera vez que se bailó un tango con estilo rioplatense en escena¹³. La importancia de este evento es mucha, ya que se trata de la música y el baile que caracterizaría lo popular urbano porteño desde entonces y que llegaría a transformarse en la música-baile «nacional» por excelencia. Y,

12. Para más información sobre este tema, véase Frigerio, 2006.

13. Véase Natale, 1984: 165, y Lanuza, 1946: 197.

como indica Natale, «la generalidad de los autores prescinde de recalcar que ello ocurre, principalmente, por el quehacer de un negro» (1984: 165).

Precisamente, es Benito quien en reiteradas escenas propone el tango para bailar y lo baila él mismo, describiendo además cómo bailarlo: «Hablé a la mina de mi valor / [...] Y ella callaba y entonces yo / hice prodigios de ilustración, / luego en un tango, ché, me pasé / y a puro corte la conquisté» (Soria, 1899: 123). Y más adelante agregaba:

«BENITO: Así, chei (*cerrando el puño*) ¡qué cosa más rica!... Cuando bailando un tango (*hace la pantomima de lo que va hablando*) con ella, me la afirmo en la cadera y me dejo ir al compás de la música y yo me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar la vuelta, viene la quebradita... ¡Ay! hermano, se me va, se me va... el mal humor». (Soria, 1899: 128).

El tango con corte y quebrada –altamente sexualizado, como se lee en estas líneas– es, efectivamente, la forma de baile que caracterizaba al tango rioplatense y que lo diferenciaba de cualquier otro baile del momento.

Como quedó dicho, la actuación de Benito y su protagonismo en la corporalidad y el baile se relacionaban fuertemente con el estereotipo racial/sexual del negro (enmarcado en el proceso continuo surgido desde el origen de la esclavitud atlántica de estereotipación sexual/racial, que marcaría a las mujeres y hombres socialmente negros¹⁴ hasta nuestros días), pero también se conjugaba con los lineamientos que en Buenos Aires desde tiempos coloniales conformaban –y conforman aún– la imagen de «lo popular»: el mundo del trabajo y la servidumbre, lo grotesco y la vulgaridad, la desinhibición sexual, la pasión política, el compadrazgo, etc. (Geler, 2010a).

Además de condensar en lo «negro» al «mundo popular urbano», el tango con corte y quebrada descripto y ejecutado por Benito lo señalaba también como el personaje «criollo-urbano» por antonomasia, algo que se veía recalcado por el lenguaje que utilizaba. De hecho, el uso del lunfardo como parte del acervo de los diálogos del teatro popular era uno de los puntos que más críticas recibía por parte de la sociedad «culta», y era uno de los principales ejes sobre los que se lo denigraba. Así, aun a pesar de que *La Nación* había aplaudido *Justicia criolla*, consideraba que el uso de «giros y voces enteramente criollos» hacían “daño de la lengua castellana”, aunque –decía– caracterizaban muy bien al pueblo¹⁵. En este sentido, el uso del lunfardo era absolutamente opuesto a aquel estilo de habla que demostraba manejar Benito cuando el personaje se asociaba al mundo de la política, profundizando en su ambigüedad y en su maestría para «cambiar» de faceta según los interlocutores, el mensaje o el medio donde se moviera. Ya desde la década de 1880 se puede rastrear en las publicaciones periódicas afroporteñas no sólo la utilización del lunfardo sino también que éste

14. 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.

15. *La Nación*, «Teatros y Fiestas», Buenos Aires, 2 de octubre de 1897.

era denominado como «habla parda» (Geler, 2010a: 131), posicionando a los afroporteños como uno de los ejes fundamentales en la génesis de la forma de habla que caracterizaría al mundo urbano popular y a su imaginario y mitología posteriores. Y aquí basta destacar que tanto el lunfardo –definido por la categoría mezclada de pardo– como el tango –que se enraíza en tradiciones africanas tanto como europeas (Natale, 1984)¹⁶ – pueden entenderse cabalmente como parte del proceso de «mezcla», recalando otra vez en el mestizaje como propuesta. La criollez urbana que representaba Benito era mestiza, construida en diálogo con el recién llegado, como producto «local», y con los grupos de la élite local, como «popular».

En definitiva, tenemos un personaje que baila la forma característica del tango rioplatense y que habla en lunfardo, y cuyos diálogos con el «extranjero» lo ubicaban inmediatamente como el nativo, una de las patas locales del mundo popular que se ampliaba y reconstruía en parte en esos mismos bailes y en esas mismas formas de habla. El énfasis en que Benito era el personaje nativo-popular por excelencia también se explicitaba en los versos que éste le cantaba a José:

«BENITO: Yo soy un hombre entendido / en política y amor [...] / Yo conozco bien mi tierra / y a conciencia puedo hablar [...] / Arrastran los corazones / las porteñas para amar, / como el Río de la Plata / le arrastra a su seno el mar. / Mi tierra es Buenos Aires / y este pueblo es un jardín / sus mujeres son las flores / y hay cada hembra así». (Soria, 1899: 122-23).

De esta manera Benito manejaba un gran capital simbólico en relación con José, y con cualquier hombre que llegara a Buenos Aires con la intención de formar pareja o de desenvolverse en la ciudad. Este capital simbólico no le alcanzará a Benito, sin embargo, para conquistar a Juanita, quien decide quedarse con José aunque sin cerrar la puerta a futuras citas con Benito. Tras la decisión de Juanita, José le dice a Benito: «Chei, Benito; a esta joven le gusta la claridad» (Soria, 1899: 130). Lo negro, de esta manera, no deja de tener asociado una relación de subalternidad con lo blanco, igual que en esta propuesta de mestizaje en la que se posicionaba con valores agregados de importancia. La decisión de Juanita llevará inmediatamente a Benito a emprender la seducción de otra mujer, y es de suponer que lo hiciera con la empatía del público, promocionando el mestizaje como posibilidad cierta de arraigo y mejoramiento, y profundizando el posicionamiento de lo negro como referente del mundo popular-criollo/mestizo aunque, como siempre, en una posición subordinada.

Esta capacidad del personaje de Benito de generar identificación y reconocimiento del público (es decir, de promover reposicionamientos de ideas y sentires; de crear nuevas subjetividades) y su importancia tan fundamental en la

16. En realidad, tradiciones históricas ya percibidas como locales/criollas (evidentemente africanas, coloniales europeas, indígenas; que a su vez son resultado de procesos históricos particulares) y nuevo-europeas.

obra, deben de haber influido, sin duda, para que Enrique Gil, el director de la compañía que la puso en escena, decidiera tomar este papel e interpretarlo él mismo.

5. El personaje del «negro»

«*Justicia criolla* ha sido, además, muy bien desempeñada por esta compañía, empezando por su director, D. Enrique Gil, que hace admirablemente –ésta es la palabra– el papel del portero negro Benito, secundándole bien en el del otro portero el Sr. Máiquez»¹⁷.

Este fragmento de la nota de *La Nación* muestra cuánto peso tenía el personaje de Benito en la obra, y cuán aplaudida fue la actuación de Gil en ese papel. Un dato no menor a tener en cuenta es que Gil era una de «las figuras más populares del género chico hispano» (Lafforgue, 1986: 434) en Buenos Aires, siendo él mismo español.

Bosch describe la participación de Gil del siguiente modo: «¿Y qué decir de Enrique Gil, otro que [...] procuró destacarse como intérprete de obras criollas hasta donde pudo? ¿El que en el año 1897 logró realizar la hazaña [de] [...] llamar la atención del público porteño, llevando al teatro masas compactas y continuas de concurrencia, que deseaba admirarlo en un papel criollo hecho a la maravilla, el del negrito del Congreso? ¡Y que logró interesar como el que más!» (1969 [1929]: 63).

La focalización de la crítica y de la memoria en este personaje –que parece ser el protagonista más que un secundario– permite suponer que había un interés particular por Benito, ya entrevistado por Gil a la hora de la elección de personajes y preparación de la puesta en escena. Evidentemente, Gil había elegido el papel más llamativo de la obra y se lo había guardado para sí. Este interés por «hacer de Benito» podía basarse en «el deseo del público por ver en escena papeles criollos y los esfuerzos de los actores españoles por satisfacer sus demandas» (Aisemberg y otros, 2002: 154). De hecho, según Casadevall, los «[a]ctores españoles como [...] Enrique Gil se aplicaron a acriollarse para reproducir, con debida propiedad, tipos y lenguajes propios de los suburbios de Buenos Aires» (1965: 41). Y, como vimos, Benito se proponía como el personaje más criollo de la pieza, aun por sobre los personajes principales, también nativos.

Antes de continuar, cabe preguntarse por qué no se eligió a un actor socialmente negro para representar el papel. En realidad, si bien existieron a lo largo del siglo XIX actores afrodescendientes –el caso de Benito Giménez es el más destacado–, si éstos eran socialmente negros en general quedaban relegados al ostracismo (Zayas de Lima, 2006; Seibel, 2001) o circunscriptos a papeles racializados estereotipados (el/la negro/a-como-personaje: esclavo/a, sirviente, bufón, bailarín/a, etc.). Esto hay que entenderlo como parte de un proceso común a todo el mundo occidental/colonial, en el que negar o desprestigiar la participación de los actores/actrices socialmente negros/as en escena

17. *La Nación*, «Teatros y Fiestas», Buenos Aires, 2 de octubre de 1897.

en términos no estereotipados forma parte de las relaciones de poder que impiden la autorrepresentación de las personas racializadas, quitándoles el potencial de subvertir o promover la producción de fisuras en el sistema de dominación (Hall, 2010 [1987]; Dorlin, 2009)¹⁸. Que el actor o la actriz socialmente negro/a pueda actuar sólo de «negro/a» participa de este entramado que acota y encasilla cualquier discurso a los cánones establecidos y designados para el «otro» racial. Pero Benito, un personaje cuyas características parecían coincidir con las del «papel de negro», tampoco fue la excepción. La cuestión es que este personaje encerraba aristas que lo complejizaban.

Porque hay que recordar que, si bien Benito representaba el ser criollo (masculino) por antonomasia –entendido aquí como la esencia de la autoctonía popular urbana–, este personaje estaba signado por la ambigüedad (duplicidad de su forma de habla, su baile, su ocupación como empleado del Estado/partícipe del entramado político clientelar, su papel de intermediario, su propuesta de mestizaje, etc.). Es decir, como Benito podía ser «todo», incorporaba la posibilidad de abarcar toda diversidad, fuera ésta entendida como social, cultural o biológica, volviéndola homogénea. Simultáneamente, al ser «negro», Benito mostraba lo que no podía ser. Por un lado, no podía ser que un «negro» fuera efectivamente un «argentino», porque iba contra los discursos oficiales de blanquitud. Por el otro, tampoco podía ser que un «negro» ascendiera en la escala social, quedando siempre atrapado en los márgenes del mundo popular y en la imaginación del ascenso social. La altísima carga afectiva puesta en juego en estas situaciones de posibilidad-imposibilidad conllevaba una gran capacidad de reconocimiento del público con este personaje (que en ese momento sería homogéneamente «negro»). Pero también jugaba un rol fundamental que Benito fuera un personaje que, desde su misma concepción, había sido pensado para ser interpretado por un actor europeo («blanco»), transformando la negritud en algo que se podía poner y sacar.

En este sentido, que un español hiciera «admirablemente» –como se calificó la actuación de Gil– de criollo supone un entrenamiento particular en las formas de habla y de movimientos que había que representar. Según Pellettieri (2008), las técnicas actorales de la teatralidad popular del momento imponían, entre otras, la mimesis individual (práctica ante el espejo e imitación posterior de sí mismo), la maquieta (interpretación caricaturesca no naturalista, exagerando el discurso, el ademán, el sigilo y el desparpajo) y la declamación (una burla del estilo declamatorio del actor del teatro culto). Podemos inferir que para representar a Benito, Gil habrá utilizado estas técnicas que movilizaban al público y provocaban efectos de risa y reconocimiento. Si la mimesis sería fundamental para acriollar el acento y la maquieta para componer una corporalidad tanguera –muy ligada al compadrito–, la declamación debe de haber sido extraordinariamente útil para las secciones en que Benito hacía de político, creando un juego de representaciones donde la burla

18. En Geler (2010c) profundizo en otros intentos (históricos y contemporáneos) de autorrepresentación afrodescendiente en Buenos Aires.

era tanto para los actores del teatro «serio» como para los políticos a quienes se imitaba y para el propio personaje que confundía su estatus.

Es decir, Benito era un personaje paródico que permitía multiplicidad de miradas, juegos y posicionamientos. Aquí, al visualizar el entramado de burlas, equívocos e imposibilidades posibles que encerraba Benito, se hace necesario traer a la palestra una tradición muy importante en Buenos Aires de representación pública del «negro» como personaje estereotipado y que, sin duda, habrá influido en Gil a la hora de guardarse para sí este papel: el negro de carnaval.

En otro trabajo (Geler, 2011) expuse que, si a fines del siglo XIX se fue delineando con melancolía la imagen de los carnavales porteños «de antaño», donde los «negros» eran protagonistas, el carnaval «moderno» también estuvo signado por la figura del «negro». En este caso, la figura del negro se podía entender como una encarnación del pueblo argentino homogéneo que se buscaba generar, necesitado tanto de «mejoría» como de amalgamamiento racial/cultural. El negro, en ese contexto ritual específico, representaba la posibilidad de «mejoría» (blanquitud/europeidad) a quienes eran nativos –que se cumplía en la capacidad generalizada de «disfrazarse de negro/ser negro» (es decir, en la posibilidad de quitarse el disfraz/ser blanco)– y a quienes siendo extranjeros debían incorporar los requerimientos de su nuevo hogar (argentinidad/homogeneidad), aunque siempre dentro de los límites claramente establecidos del mundo popular; y también, por supuesto, era una forma de burla generalizada. El disfraz de negro en carnaval tenía así un éxito rotundo que sumaba, igualmente, la posibilidad a los *performers* de comportarse con mayor libertad sexual –según el estereotipo de hipersexualidad de los negros–, en ese período ritual cíclico acotado que aún se caracterizaba por la ruptura e inversión de normas, códigos y roles sociales (Bajtín, 2005). Y un hecho fundamental a relevar de la utilización del disfraz de negro en los carnavales finiseculares, que permite comprender más cabalmente el carácter complejo del mismo, era que los propios afrodescendientes de Buenos Aires –quienes efectivamente podían ser tildados de «negros/as» según las construcciones de percepción racial de la época– también lo usaban, reforzando así su propia blanquitud/homogeneidad nacional (Geler, 2011; 2010a).

De esta manera, si el carnaval podía ser entendido como un rito colectivo donde a través de la producción de *communitas* (Turner, 1999) entre los participantes se transmitían saberes y memorias (Taylor, 2004), promoviendo asimismo la visualización y negociación de conflictos, las *performances* teatrales –y más específicamente este tipo de teatralidad popular muy ligada a las formas circenses, y donde el público tenía gran peso en lo que sucedía en escena ya que interactuaba incesantemente según le convenciera o no lo que veía (Pellarolo, 1997)– pueden entenderse del mismo modo. En este contexto, creo que tanto para Enrique Gil, como para el público, y posiblemente también para Soria, la *performance* del negro en escena se relacionaría con esta otra *performance* realizada en carnaval, muy presente en el imaginario urbano porteño.

Y si en el carnaval el personaje del negro se representaba con los *performers* tiznándose la cara y las partes visibles del cuerpo, y/o utilizando

una máscara de negro, la *performance* teatral del negro se sumaba a esta tradición, siendo el tiznado una parte inextricable de la puesta en escena de un personaje socialmente negro. A esto debemos agregar que en la teatralidad popular de la época, el maquillaje constituía uno de los puntos más fuertes en que se basaban las técnicas actorales de «imitación interiorizada», siempre apoyada en una colección de estereotipos precodificados (Pelletieri, 2008: 237).

Así, en el caso de Benito, el tizne –además de sumarse a la tradición carnavalesca local–, tenía voluntad naturalista de «imitación» del negro estereotipado. Pero como vimos, el personaje del negro Benito tenía características del estereotipo racial pero también otras más que lo descentraban, resultando en una ambigüedad tal que su «negritud» sólo podía marcarse mediante el tiznado de la cara, ya que se acercaba y se alejaba del estereotipo continuamente (un comportamiento que posiblemente fuera relevado por los intelectuales de la cientificidad y el control social como parte de la temida «simulación»). En este sentido, Gil podía usar técnicas de actuación para hacer de «criollo», pero para hacer de «negro» sólo le quedaba el tizne, ya que la única característica «fija» de Benito-como-negro parecía ser su color de piel. Paradójicamente, el color del personaje había sido pensado desde su génesis para que fuera un tizne de una piel socialmente «blanca». Estas características que determinaban la actuación y la comprensión del personaje dejaban al descubierto que lo «negro» se construía y se ponía a disposición como un significante cuyo significado era impreciso por definición, permitiendo que se incorporasen en él una variedad de sentidos opuestos que habilitaban erosiones, pasajes e imaginaciones de homogeneidad, siempre enmarcadas en –e imposibilitadas de salir de– lo criollo/popular, donde lo negro nunca perdía su posición subalterna y la necesidad de mejoría. El resultado era el ocultamiento compartido de vivencias e historias pasadas de esclavitud, discriminación, marginación, pobreza; y también de presentes «intermedios», el desdibujamiento de la presencia afrodescendiente argentina y de su historia de esclavización.

También es relevante destacar que la presentación pública de un blanco tiznado consolidaba y remitía al discurso de la desaparición, ya que acarrea implícitamente la noción de que no había «negros» de verdad para interpretar el papel (aunque éstos no estuvieran habilitados luego para subir a escena), algo muy similar a lo que sucedía en carnaval, y volvía asimismo sobre la idea de que si lo negro era simplemente un disfraz/personaje, que «todo el mundo» podía interpretar/ser, en realidad «todo el mundo» era «blanco». De este modo, al terminar el espectáculo (o el carnaval) se cerraba el espacio que permitía y en el que se concretaba/corporizaba la *performance* de negritud, cediendo el lugar para que se volviera a la *performance* continuada de blanquitud que daba cabida a la argentinidad. Esta «vuelta» al tiempo secular llevaba cambios en las percepciones y en las subjetividades de todos quienes habían estado comprometidos en el espectáculo, tras un intenso proceso de creación de memorias, de identificaciones, burlas, críticas y parodias.

6. Palabras finales

En la Buenos Aires que cambiaba de siglo, el personaje del «negro Benito» representaba la figura de lo que no podía ser y, simultáneamente, mostraba no sólo lo que era sino lo que podía/debía ser, exaltando, mediante la veta paródica y paradójica del personaje racializado y estereotipado, los lineamientos a seguir acerca del «mejoramiento» de la población por mestizaje y educación, así como el papel que se atribuía el Estado en esta trama a futuro. En el espacio de creación de subjetividad del teatro, la capacidad mediadora y la característica ambigüedad de Benito (al igual que la del negro de carnaval) proporcionaban las bases para que lo «negro» expulsado del imaginario de la realidad nacional, pero imprescindible, se tornara un significante que podía ser reutilizado, retomado y rechazado constantemente para recrearse como argentinidad y como mundo popular. Que Benito fuera negro y simultáneamente el personaje «criollo-popular» por excelencia, deja entrever no sólo la importancia que tenía lo «negro» en la construcción nacional popular (basada, sin duda, en la importancia de los afrodescendientes en la construcción política y económica local) sino también cómo se negociaba el mapa de alteridades (sociales, raciales, culturales) en la ciudad moderna, blanca y europea, creando referencias cruzadas entre autor, público y actores para reconocerse, identificarse y generar proyectos en común, no exentos de críticas y de propuestas de movilización política. Mientras lo criollo se asentaba como elemento revalorado, lo «negro» podía (y debía) ser «actuado» y dejado de lado, materializando una *performance* continuada de blanquitud que modificaba los cuerpos, las concepciones individuales y grupales y también los imaginarios. Y aunque considero que el estudio del personaje del «negro» es fundamental para entender la historia y actualidad de la conformación nacional/racial de la Argentina, no debemos olvidar que los afroporteños debían convivir con estas creaciones que les «afamaban», del mismo modo que los expulsaban si su color de piel los continuaba señalando. Este tipo de personajes, entonces, cimentaba la marginalidad de quienes eran reconocidos/as socialmente como «negros» y abría camino para el ocultamiento, la desigualdad y el olvido de los que ha hecho gala el país hasta la actualidad.

Bibliografía citada

- AISEMBERG, Alicia; LUSNICH, Ana Laura, y RODRÍGUEZ, Martín (2002). «Las compañías de la época». En: Pellettieri, O. (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, pp. 145-162.
- ANDREWS, George Reid (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BAJTIN, Mijail (2005 [1987]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

- BERTONI, Lilia Ana (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOSCH, Mariano (1969 [1929]). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- BRIONES, Claudia (2005). *Cartografías Argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- CASADEVALL, Domingo (1965). *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- CILENTO, Laura, y RODRÍGUEZ, Martín (2002). «Configuración del campo teatral (1884-1930)». En: Pellettieri, O. (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, pp. 77-98.
- COLABELLA, Laura (2004). *Los negros del Congreso. Nombre, filiación y honor en el reclutamiento de la burocracia del Poder Legislativo argentino*. Tesis de Maestría en Antropología Social. Posadas: Universidad Nacional de Misiones (MIMEO).
- DORLIN, Elsa (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DUBATTI, Jorge (2007). «Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina». *e-misférica*, Nueva York, 4.2. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/all-issues> (marzo de 2010).
- FERREIRA, Luis (2008). «Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina». En: Lechini, G. (comp.). *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina*. Córdoba: CEA-CLACSO, pp. 225-250.
- FOUCAULT, Michel (2005 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- FRIGERIO, Alejandro (2006). «“Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales». En: Maronese, L. (comp.). *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: CPPHC, pp. 77-98.
- GALLO, Blas Raúl (1958). *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- GALLO, Ezequiel, y CORTÉS CONDE, Roberto (2005). *La república conservadora*. Buenos Aires: Paidós.
- GAYOL, Sandra (2008). *Honor y duelo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GELER, Lea (2007). «¡Pobres negros!». Algunos apuntes sobre la desaparición de los negros argentinos». En: García Jordán, Pilar (ed.). *Estado, Región y Poder Local en América Latina, siglos XIX-XX. Algunas miradas sobre el estado, el poder y la participación política*. Barcelona: PUB, pp. 115-153.
- (2010a). *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria/TEIAA.

- (2010b). «“Pulenta” con candombe: los afroporteños y la inmigración europea a fines del siglo XIX». En: Siegrist, N., y Rosal, M. (coord.). *Uniones interétnicas en Hispanoamérica. Fuentes, avances y contenidos de la cuestión: siglos XVII-XIX*, CEA (UNC). Buenos Aires: Editorial MNEMOSYNE, pp. 151-168.
- (2010c). “Performance, representación y mujeres afrodescendientes en el Museo de la Mujer de Buenos Aires”. Ponencia presentada en las *Jornadas Visible/Invisible. Las representaciones de la cultura afroargentina en los museos*. Fundación Typa, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 11 y 12 de noviembre, Mimeo.
- (2011). “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin-de-siglo (XIX-XX)”. En: García Jordán, P. (ed.). *El Estado en América Latina. Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*. Barcelona: PUB, pp. 183-211.
- GUZMÁN, Florencia (2010). *Los claroscuros del mestizaje. Negros, indios y castas en la Catamarca Colonial*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- HALL, Stuart (2010 [1987]). “Nuevas etnicidades”. En: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión, pp. 305-313.
- LAFFORGUE, Jorge (1986). *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LANE, Jill (1998). «Blackface Nationalism, Cuba 1840-1868». *Theatre Journal*, Durham, vol. 50, 1, pp. 21-38.
- LANUZA, José Luis (1946). *Morenada*. Buenos Aires: Emecé.
- NATALE, Oscar (1984). *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- NOUZEILLES, Gabriela (2000). *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PELLAROLO, Silvia (1997). *Sainete criollo. Democracia/Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- PONFERRADA, Juan Oscar (1961). *Ezequiel Soria. Propulsor del teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- PRIETO, Adolfo (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROCK, David (1988). *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Madrid: Alianza.
- RUIBAL, Beatriz (1993). *Ideología del control social. Buenos Aires 1880-1920*. Buenos Aires: CEAL.
- SCHECHNER, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- SEIBEL, Beatriz (2001). «La presencia afroargentina en el espectáculo». En: Picotti, D. (comp.). *El negro en la Argentina. Presencia y negación*. Buenos Aires: EAL.

- SOMMER, Doris (2006). «Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina». *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Sevilla, año 8, 16. http://institucional.us.es/araucaria/nro16/ideas16_1.htm (marzo de 2010).
- SORIA, Ezequiel (1899). *Zarzuelas criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós Editores.
- TAYLOR, Diana (2004). «El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política». *Hemispheric Institute*, Nueva York. http://hemi.nyu.edu/cuaderno/politicalperformance2004/totalitarianism/WEBSITE/texts/espectaculo_de_la_memoria.htm (marzo de 2008).
- TURNER, Victor (1999). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- VOVELLE, Michel (1985). *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel.
- WILDE, José Antonio (1998 [1881]). *Buenos Aires desde 70 años atrás*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (2006). «La negritud negada y silenciada: una mirada desde el teatro». En: Maronese, L. (comp.). *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: CPPHC, pp. 157-172.