

UC Irvine

UC Irvine Previously Published Works

Title

Tensiones raciales en el juego de la representación. Actores afro en Montevideo tras la fundación republicana (1830-1840)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9jj0t4h6>

Journal

Gestos, 21(42)

Author

Borucki, A

Publication Date

2006-11-01

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License, available at

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Peer reviewed

Tensiones raciales en el juego de la representación: Actores afro en Montevideo tras la fundación republicana (1830-1840)

Alex Borucki

Emory University

El teatro fue el espectáculo por excelencia en el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XIX.¹ Ámbito de sociabilidad, espacio público, lugar para ver y ser visto, la sala teatral constituía un sitio tanto para el esparcimiento y la jarana, como para el boato y la ritualidad del poder. La eficacia del arte de la representación para afianzar la fidelidad de los súbditos o ciudadanos fue advertida por la autoridad colonial española, el mando revolucionario artiguista, la ocupación luso-brasileña y el gobierno republicano del Estado Oriental del Uruguay, respectivamente. La importancia de las “artes de la performance” durante el régimen colonial no radicaba en que éstas representasen las relaciones de poder, sino en que contribuían a sustentar el orden social: “El ceremonial en esta sociedad es *un medio para mantener el orden social*; éste expresa ciertas relaciones sociales, mediante un determinado comportamiento ‘ritualizado’” (Garavaglia 124). Cuestiones de protocolo que hoy pueden resultar banales para el observador, generaban duros enfrentamientos entre las autoridades y funcionarios virreinales, ya que definían la estructura del poder y la cohesión social. Las representaciones en el espacio urbano, como las procesiones del calendario católico o las ceremonias vinculadas al nacimiento de un príncipe o la muerte del rey, poseían singular importancia. En ese contexto, las

¹ Una versión preliminar de este texto fue presentada en el *XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004. Esta línea de investigación integró el proyecto: *Abolicionismo y esclavitud en Montevideo tras la fundación republicana (1829-1853)*, apoyado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC-UdelaR). Agradezco la lectura y las opiniones de los profesores Carlos Zubillaga, Ana Frega, José P. Barrán, Renzo Pi y Roger Mirza. Asimismo, agradezco a Gustavo Goldman y William Acree por sus observaciones.

escenificaciones en la sala teatral también constituían una pieza esencial del *status quo*, pues allí se definían las relaciones de poder mediante el juego de la representación.

A través del griterío, los insultos y huevazos no sólo se expresaba la fiesta, sino también el descontento político.² “La mezcolanza de las clases sociales en el recinto teatral generaba, en cierto modo, un soplo de igualdad que no debió pasar inadvertido a los sectores populares, lo cual también ocurría en ocasión del carnaval, los bailes callejeros y las procesiones religiosas” (Chasteen). El reparto de impresos que cuestionaban a las figuras públicas no era inusual durante las funciones. Era opinión común entre las clases acomodadas que el vulgo, los jóvenes y los soldados, aprovechaban la reunión motivada por la representación teatral para desbordarse.³ En tales “excesos” de igualitarismo también tuvo participación ocasional la población negra.⁴

1. Apuntes sobre los afrodescendientes y el teatro en tiempos de la colonia y la revolución

Buenos Aires y Montevideo constituyeron un mismo sistema teatral unido

² En 1828 hubo algunos incidentes en el Coliseo de Buenos Aires que prefiguraron la guerra civil. Al inicio de una función celebratoria de la paz con Brasil, se dieron gritos de vivas. Se sucedieron las vivas a la patria, a la paz, al pueblo argentino, pero se generaron altercados cuando se gritó una viva al gobierno (Klein, *Río de la Plata II* 50).

³ En varias ocasiones la prensa montevideana promovió la “reforma” de los hábitos y la apariencia de los espectadores: “[...] que no se consienta la entrada a gente en mangas de camisa que solo van a ofender la moral pública. De ese modo el que paga su dinero no será interrumpido por esa nueva casta de beduinos que andan de puerta en puerta importunando a las señoras en los palcos y el teatro no presentará el feo espectáculo de un circo de toros” (*El Noticioso*, Montevideo, N° 22, 29 de octubre de 1852: 2).

⁴ En 1867 se publicitó un incidente protagonizado por dos “inseparables morenas” que “...la emprendieron a naranjazos desde un balcón del Teatro San Felipe con los que pacíficamente estaban agrupados a la salida [...] una de las naranjas ya chupada, fue a dar sobre el sombrero del Sr. Jefe Político. Otra [...] paró en un ojo del Sr. Comisario Maciel.” Barrán consideró que era síntoma del igualitarismo de aquella sociedad, que esas mujeres no hubiesen sido arrestadas (Barrán 104).

por el trasiego permanente de empresarios y artistas, durante el período colonial y tras los primeros gobiernos republicanos. Esa relación no fue interrumpida por los conflictos bélicos que caracterizaron al período 1810-1852, debido a que en varias ocasiones los vaivenes políticos en una de las ciudades ribereñas impulsaban el exilio o repatrió de los teatristas hacia la otra. Los estudios de Teodoro Klein sirven como base para hilar la historia de los afrodescendientes, que tanto libres como esclavos, se vincularon al fenómeno teatral rioplatense durante los siglos XVIII y XIX.⁵ Los habitantes de origen africano formaron parte del público; trabajaron como actores, cantantes, bailarines y músicos arriba del escenario, y como maquinistas detrás del mismo. El circo y los volatines también incorporaron a los esclavos desde muy temprano.⁶

Aunque con un antecedente en 1747, la primera representación teatral documentada de Buenos Aires data del verano de 1782-1783.⁷ En el patio de la Ranchería se organizaron funciones de aficionados a beneficio de la Casa de Niños Expósitos. El precio de las localidades se estableció por “castas,” fijándose en dos reales para los blancos y un real para negros y mulatos. Esa temporada de aficionados fue el precedente de la primera Casa de Comedias de Buenos Aires, establecida en 1784 en la Ranchería por orden del Virrey Juan José de Vértiz. Hacia fines del siglo XVIII, la esclava Juana Bertelar era una de las actrices de la Ranchería. La aparición de una esclava arriba del escenario no era usual, pero tampoco constituía una rareza, pues había una escasez crónica de mujeres para los roles femeninos. Los prejuicios morales contra las actrices alejaban a las

⁵ Para una visión actualizada sobre la historia del teatro en el Río de la Plata es conveniente la consulta de las investigaciones del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), bajo la dirección del Prof. Osvaldo Pellettieri.

⁶ Al parecer, la primera actuación circense documentada en el Río de la Plata fue la de Antonio Verdún, que procedía del Alto Perú y realizó una temporada en Santa Fe (1757). Allí compró un esclavo *ladino* y conchabó a dos negros, todos músicos, para dirigirse al año siguiente a Buenos Aires en donde trabajó seis meses. Joaquín Oláez fue el principal empresario circense de fines de siglo XVIII en la capital virreinal. En 1799 organizó la exhibición de una pantomima en la que participaron sus esclavos y otros individuos (Klein, *Río de la Plata* 74-75).

⁷ *Ibidem*, p. 11. En 1747 un grupo de militares de Buenos Aires había ofrecido un par de representaciones con motivo de la coronación de Fernando VI.

damas de origen criollo o español de la carrera actoral. Además, era difícil que actrices españolas vinieran por su cuenta al Río de la Plata, arribando sólo junto a las compañías en gira.

Los esclavos trabajaban en varios oficios vinculados a la actividad teatral, como peones de la maquinaria escénica y en la cobranza de las entradas, entre otros. Pero básicamente se especializaban en la parte musical de los espectáculos, tanto en el canto como en el baile, a través de las *tonadillas* (Ibíd. 31). El período de esplendor de la tonadilla en Montevideo —según Lauro Ayestarán— fue entre 1793 y 1825 (Ayestarán 157). No obstante, ese género habría de subsistir hasta mediados de siglo XIX. La tonadilla escénica fue una modalidad de composición musical característica del siglo XVIII en España, que constituía “una suerte de vasta canción integrada por varios números que podía ser interpretada a sólo, a dúo, a trío, etc., llamándose ‘general’ cuando en ella intervenían más de seis personas” (Ibíd. 175).

Las tonadillas eran compuestas mayoritariamente por autores españoles, siendo los libretos y partituras representados en las salas teatrales hispanoamericanas. La palabra y la música escrita en España para el público local, tenía su correlato interpretativo en el Nuevo Mundo, a través de las puestas en escena que hacían actores y músicos en Buenos Aires y Montevideo, por ejemplo. La trama de esas composiciones en ocasiones incorporaba a algunos personajes americanos, provocando cierto trasiego cultural en el juego de la representación.

[...] cuando los personajes de una producción son ‘indianos,’ o más precisamente criollos o negros éstos últimos procedentes del continente africano, o moros en fin, para presentar a unos y otros con caracterización musical adecuada los compositores les hacían cantar melodías propias de sus respectivas tierras. Las canciones moras se caracterizaban por sus estribillos donde se prodigaban las voces ‘zalá’ o ‘zalamelá’ y ‘guir-gir.’ Las canciones negras eran variadísimas, predominando el ‘cumbe’; también se hallan ‘tononés,’ así como algunas melodías en tipo de ‘guajiras’ [...] En algunas [tonadillas] intervienen personajes del Río de la Plata. (Ibíd. 179)

Estos apuntes no implican mecánicamente que ritmos de origen africano, ejecutados por los esclavos en el Río de la Plata, se incluyeran en las tonadillas si hacía lo requería el libretista. Pero no es difícil suponer quienes pudieron haber

representado a algunos personajes —en particular a los negros libres y esclavos— en las tonadillas escenificadas en Buenos Aires o Montevideo, cuando la población afrodescendiente de esas ciudades era casi un tercio del total durante el período tardocolonial.⁸ El caso de Juana Bertelar lo confirma, así como el de otros *tonadilleros* de Buenos Aires. ¿Con qué ritmos cantaban o bailaban los tonadilleros de origen africano en los teatros del Río de la Plata? ¿Cuáles eran sus gestos? La respuesta se hace difícil.

Por otra parte, la problemática emergente del sistema de “castas” excepcionalmente fue representada en la escena colonial. *Siripo*, de Manuel José de Lavardén, se estrenó en Buenos Aires en 1792. La trama estaba montada sobre el amor imposible entre Siripo, cacique amerindio y la española Lucía Miranda. El protagonista, que sufría de amor por la dama, no finalizaba triunfante pues moría al terminar la obra. Al fallecer, movía al público a la compasión. Siripo estaba vestido con manto, bata y gorro de plumas, lo cual constituía la primera representación de un indígena americano —no real, por cierto— en una sala teatral rioplatense (Klein, *Río de la Plata* 27). Como señaló Ayestarán, la tonadilla fue caja de resonancia de los episodios políticos en el Río de la Plata. Durante las fiestas Mayas de 1816, en Montevideo, se representó *El Siripo, cacique de los Timbúes en el Paraná*. Ayestarán se preguntó si esa pieza era la de Lavardén o una versión adaptada para esa ocasión especial. La crónica de los festejos señaló que la obra era “una tonadilla nueva alusiva a la grandeza del día” (Ayestarán 180). En cierto modo, el ejercicio integrador promovido por el artiguismo, se evidenció en las fiestas Mayas mediante el avenimiento de diferentes estratos sociales e identidades étnicas. Eso se manifestó también en el

⁸ En el padrón de Montevideo de 1805 se advierte que la población esclava era el 30%. Hacia 1819, ese porcentaje había disminuido hasta poco menos del 25% como consecuencia de la revolución. Se cree que hacia 1829 vivían en el territorio oriental cerca de 74.000 habitantes, siendo la población de Montevideo de 14.000. No se poseen datos sobre la adscripción étnica o racial de esos totales. En 1830 *El Caduceo* publicó un padrón de los cuatro primeros cuarteles de Montevideo, que contabilizó a 9660 habitantes. La población esclava alcanzaba el 25%. De seguro la dimensión de la población afrodescendiente era superior, pues no se detalló el “color” de los sujetos anotados como libres. Según estimaciones de Andrés Lamas, en 1835 vivían en Montevideo 23.404 personas, representando la población de origen africano entre el 20% y el 25%. Durante la década de 1830 la población negra aumentó debido a la continuidad del tráfico de esclavos. Goldberg y Mallo; Frega (57); Villa y Mendive (85 y 146); Arredondo (25 y 56).

permiso concedido a los afrodescendientes para organizar bailes de acuerdo a sus tradiciones (Paladino 156-157).

Luego del incendio de la Ranchería de Buenos Aires (1792), algunos actores fueron convocados para trabajar en la Casa de Comedias de Montevideo. Allí los reunió Cipriano de Melo, quien en 1793 alquiló un terreno frente al Fuerte para erigir la Casa de Comedias.⁹ Ese recinto fue la única sala teatral de Montevideo desde 1793 hasta 1856, conociéndose con diferentes nombres durante ese largo período (Ibídem 47). La mitad de los actores provenían de Buenos Aires, siendo el resto criollos de Montevideo y españoles. Destacaban por su número quienes provenían del ejército: “El origen militar de algunos actores profesionales de la época no tiene nada de extraño, pues responde a la experiencia adquirida en las representaciones teatrales que se hacían en los cuarteles con elencos formados por oficiales y soldados para solaz de la tropa, llegando incluso a realizarse funciones públicas en festividades reales” (Klein, *Río de la Plata* 36). El empresario local Cipriano de Melo era de un dinamismo excepcional. Con tal de asegurar figuras de primera talla para su sala, otorgaba a los artistas jugosos contratos, que comprendían la entrega de esclavos en calidad de pago.¹⁰

Dos de las obras que más concitaron la risa de los montevideanos y que más se representaron fueron el sainete *El chasco de los aderezos* y el entremés *El valiente y la fantasma*. La segunda fue estrenada en 1798, continuando sus reposiciones al menos hasta 1810. Uno de los personajes cómicos era la Chola, sirvienta de origen africano: “Criada ignorante, asustadiza, el texto le marca la media lengua de una negra bozal que ‘tiembra de miero’ y dice ‘señó...señola,’ ‘olejas’ (por orejas), ‘cala’ (por cara), etc.” (Ibídem 42). Sobre los personajes hispanos que figuraban en el libreto, el interés estaba en la adaptación de un personaje al medio criollo, que representaba el estereotipo de la criada

⁹ La primera representación teatral en Montevideo se ofició en una carpa frente a la plazoleta del Fuerte en 1789. Los actores eran oficiales de la marina española que así rendían homenaje a la Jura de Carlos IV como rey. En Colonia del Sacramento se había realizado un tiempo antes ese tipo de representaciones, llevadas a cabo por militares (Sansone).

¹⁰ Como en toda la historia colonial rioplatense, los esclavos también cumplieron la función de valor de cambio. A Petronila Serrano, quien fue por más de medio siglo la primera dama de la Casa de Comedias, Cipriano de Melo le otorgó un dilatado sueldo, casa propia y una esclava. A Josefa Ocampos y su marido, les cedió una casa en Buenos Aires y cuatro esclavos (Ibídem 38-39).

supersticiosa. La burla, que en su cauce social se ensañó contra la ignorancia de los sectores populares, también pudo tener móviles racistas, a partir del habla bozal. No obstante, se debe advertir el intento de representar teatralmente una forma de habla específica de los sectores populares, lo que ocurriría con frecuencia en la literatura gauchesca rioplatense. Asimismo, resulta notable que el apelativo *Chola*, generado en la región andina para designar a la hija de blanco y amerindia, haya sido empleado en Montevideo como nombre de una afrodescendiente, constituyendo un inusual cruzamiento de etiquetas raciales. En 1804 se reiniciaron las temporadas teatrales del Coliseo Provisional de Buenos Aires, bajo la dirección artística y empresarial de José Herrera Ramírez, más conocido por su seudónimo *Speciali*. El local contaba con 1600 entradas, manifestando el impacto difusor del teatro. En la primera temporada las tonadillas fueron interpretadas por Antonina Montes de Oca y el mulato José Antonio, que era esclavo de *Speciali*. En 1805, tras un escándalo que involucró al empresario teatral, a las autoridades municipales y virreinales, los empresarios Segismundo y Selaya tomaron el control de la sala. Parte del elenco se fue del Coliseo acompañando a *Speciali*, por lo que se requirió cubrir esas vacantes. Ana Josefa Echavarría, esclava de Segismundo, se incorporó como la nueva tonadillera en junio de 1805. Al año siguiente Echavarría aparecía anotada en el inventario del teatro. El nuevo arrendatario del Coliseo debía alimentarla, vestirla y pagar 20 pesos mensuales a su amo, Segismundo, por su conchabo mensual. Segismundo le había prometido a Ana su libertad luego de dos años de trabajo, pero el cierre del teatro en 1806 debido a las invasiones inglesas, truncó ese arreglo. Luego de la Revolución de Mayo, Echavarría reapareció en el Coliseo, pero como liberta. Por otra parte, algunos músicos del Coliseo Provisional eran a la vez veteranos de los cuerpos de Pardos y Morenos, lo cual de nuevo apunta a la vinculación entre los militares y el teatro (Ibídem 51-60).

A medida que la Revolución de Mayo se extendió a las provincias vecinas, grupos de aficionados —civiles y militares— organizaron funciones patrióticas. La actividad teatral porteña se reanudó entre 1811 y 1812. En tiempos de la revolución, la pareja de tonadilleros del Coliseo Provisional estaba compuesta por Ana Rodríguez Campomanes y el pardo libre Juan Antonio Viera. Tras haber nacido esclavo, Viera trabajó como cantante y terminó como copista de música. Aunque excepcional, su historia manifiesta los caminos de ascenso social que

podían transitar los afroporteños como actores o músicos.¹¹ La pareja Campomanes-Viera protagonizó las tonadillas y operetas en la sala porteña, participando en varias piezas teatrales.

Varios actores tuvieron afinidad ideológica con el programa de la revolución. La perspectiva ilustrada advirtió la relevancia del teatro como herramienta de reforma moral, en tanto los espectáculos alejaban a los hombres del juego, la pulpería y las pendencias.¹² En julio de 1813 el Gobierno de Buenos Aires ordenó a la Intendencia de Policía hacerse cargo del Coliseo Provisional (Klein, *Río de la Plata* 96). Como resultado se promovieron los actores locales. Luis Ambrosio Morante ocupó la dirección artística y el pardo Viera, que era discriminado salarialmente, consiguió un aumento. La mulata Ana Josefa Echavarría, ahora liberta, reingresó al elenco. Se representaron piezas como *El Rábula* (1814), en que participaron dos actores de origen africano (Viera y Echavarría). En esa obra Viera interpretaba a un médico (Ibíd. 100-104). En la temporada de 1815 Ana Echavarría y el pardo Manuel Viderique se trasladaron a Montevideo.¹³ En Mayo de 1816, Echavarría ganó 30 pesos en el rol de “graciosa” y Viderique la misma suma como “sobresaliente.”¹⁴

Cabe destacarse que un actor “*de castas*” haya sido la figura más relevante de la escena teatral del período revolucionario. Luís Ambrosio Morante (1780-

¹¹ “Esclavo de un fraile de la Merced, seguramente integró en su infancia el coro de la iglesia. En 1803 pasa a poder de Da. María del Rosario Iriarte, quien, en mérito a la conducta heroica demostrada por el mulato en la defensa de la ciudad ante el ataque inglés de 1807, le otorga la libertad, que ratifica ante escribano en diciembre de 1810. [...] La ‘Carta de Libertad’ parece el requisito necesario a fin de arreglar su contrato en el reabierto Coliseo” (Ibíd. 54).

¹² Esto tampoco había pasado inadvertido para las autoridades coloniales. El lema inscripto en una de las paredes de la Casa de Comedias era significativo: “cantando y riendo corrijó las costumbres” (Ayestarán 156).

¹³ Viderique fue contratado por 32 pesos mensuales, para el rol de tercer galán durante el período abril-agosto de 1815 en el Coliseo de Montevideo (Sansone 235).

¹⁴ Esos sueldos constituían salarios medios, pues primeras figuras como Trinidad Guevara y Petronila Serrano ganaron 50 y 70 pesos respectivamente, mientras que a cada músico se le pagó 10 ½ pesos. El primer apuntador, que era el “técnico” más importante, ganó 30 pesos, al igual que el tramoyista.

1836) procedía de una familia multiétnica, pues su abuelo paterno era español, el materno mulato y sus abuelas indígenas. Nacido en Buenos Aires, pasó sus primeros años con su abuelo materno, Francisco Javier Molina, que había sido esclavo de la Iglesia de la Merced. A causa de las conexiones de Molina y de su dinero, Ambrosio fue incorporado a la escuela del Convento (Klein, *Río de la Plata* 134). Su familia se trasladó a Montevideo en 1793. Allí se inició como apuntador en 1799, en la sala de Cipriano de Melo. En 1803 fue contratado por el Coliseo Provisional, debiéndose trasladar a Buenos Aires. Hacia 1805 Morante figuraba como primer galán alterno de esa compañía. Tras haber recorrido los teatros de ambas orillas, se radicó en Santiago de Chile en 1822. A pesar de su dilatada carrera actoral, “[...] para ciertos ilustrados nunca dejará de ser ‘el mulato Ambrosio’” (Ibíd.). De este modo, su color fue en ocasiones empleado como argumento para objetar su talento. La escalada de Morante en el teatro rioplatense se vinculó al desarrollo de la revolución:

El ascenso a primer galán de un ‘mulato feo, bajo y gordo’ (tal como lo describen sus contemporáneos) no respondía sólo a la escasez de actores. Revelaba la profunda reforma de la escena que se producía por aquellos años en el orden europeo, con la paralela evolución del gusto artístico, en el marco de los cambios sociales de los que era un símbolo la Revolución Francesa. El desarrollo de Morante-actor estará vinculado estrechamente al proceso de Mayo e irá modificando el marco de referencia del oficio a la par que la percepción y participación del público. (Ibíd. 135)

En forma tal vez similar a lo acontecido con Morante, la revolución oriental propició la trayectoria de Bartolomé Hidalgo en Montevideo, quien se desempeñó en el campo literario, en la dirección de la Casa de Comedias y en la administración pública durante el gobierno artiguista de la Provincia Oriental.¹⁵ Ángel Rama analizó la condición “mulata” de Hidalgo, que sobresale en dos documentos que lo denostaban como letrado (Rama 56-59). Al igual que en el caso de Morante, sus contemporáneos señalaron su color para desdeñar sus escritos, empleando frases como “Mulatillo Hidalgo” y “oscuro montevideano.” No obstante, su condición de mulato sólo constituía una de varias

¹⁵ Además de poeta, Hidalgo durante la revolución fue secretario, comisario de guerra, administrador, oficial de tesorería y director de correos (De Torres, 128).

subalternidades.¹⁶ Se debe advertir que los rasgos afrodescendientes de Morante e Hidalgo, así como los de Luciano Lira,¹⁷ no adquirieron visibilidad en su producción escénica o literaria. La adscripción racial o social del artista (ya como actor o letrado) no situaba mecánicamente a su creación como expresión de la sensibilidad de un grupo racial o de un estrato social.

2. La soberanía republicana ante la “igualación de castas”

Mientras se establecían los nuevos estados provinciales en el Río de la Plata, la Banda Oriental asistía a la ocupación portuguesa. Bartolomé Hidalgo continuó en la dirección artística del teatro montevideano hasta poco después de la entrada lusitana a la ciudad, marchándose a Buenos Aires en mayo de 1817. En ese rol lo suplantó Santiago Rojas hasta comienzos de los años veinte, cuando asumió Juan Casacuberta, que se mantuvo en la dirección hasta 1829. El teatro continuó su actividad durante la ocupación luso-brasileña, constituyendo un ámbito privilegiado del boato del recién constituido Imperio del Brasil (1822). En el teatro montevideano se representaron fundamentalmente comedias, sainetes, así como números de baile y canto (Klein, *Río de la Plata II* 60-64). Había diferencias notables entre las carteleras de Buenos Aires y Montevideo en este período, pues mientras que en la primera primaban las tragedias republicanas en la segunda sobrevivían los dramas heroicos representativos del Antiguo Régimen. El 1º Mayo de 1829 la situación de la ciudad cambió tras la retirada de las tropas brasileñas y el ingreso del gobierno provisorio oriental. Ese año se produjo el ascenso de Juan Manuel de Rosas como Gobernador de la Provincia de Buenos Aires. El triunfo federal en la guerra civil argentina impulsó a un

¹⁶ “Hidalgo, por su parte, también construye y maneja varias subalternidades: la de oriental, la de federal artiguista, la de letrado de segunda categoría [...] y también la de su condición de pobre y mulato” (De Torres, 133).

¹⁷ Luciano Lira arribó a Montevideo en 1832 tras haber sido perseguido por el rosismo en Buenos Aires. Entre 1834 y 1835 editó la primera compilación de escritos poéticos de autores locales: *El Parnaso Oriental*. Fernández Saldaña señaló su origen africano: “Subestimado con frecuencia en la difícil tarea que se propuso y llevó a término y, sin que falten tampoco, sesgadas alusiones respecto a su origen al llamársele inocentemente ‘hombre de color’ y ‘pardo algo letrado,’ Luciano Lira es todo un benemérito de la literatura nacional” (Fernández 752).

grupo de actores a trasladarse a Montevideo, donde constituyeron la “Sociedad Dramática de Buenos Aires.”

En 1830 la fundación del Estado Oriental del Uruguay brindó nuevos bríos al teatro. En el Coliseo de Montevideo debió fusionarse el elenco rioplatense encabezado por Joaquín Culebras, con el español de la “Compañía de Gibraltar,” cuyo director era el comunero Antonio González.¹⁸ Asimismo, la sala era compartida por un conjunto de ópera y una familia de gimnastas. Culebras logró que el influyente José de Béjar se convirtiera en empresario teatral. En la sala se unieron las dos compañías bajo la dirección del español González. El tono patriótico que requería la coyuntura fundacional fue determinante para la concreción del proyecto: “[...] los antecedentes de Béjar y el contexto histórico en el que asume la empresa, hacen verosímil la hipótesis de que el teatro, como medio masivo de comunicación para la época, integrara el proyecto cultural de los nuevos sectores dominantes” (Ibídem 71-75). El fervor patriótico emergió en las conmemoraciones de las batallas contra Brasil, los festejos de la Jura de la Constitución o el cumpleaños del presidente Fructuoso Rivera, todos celebrados en el teatro (Ibídem 78). En 1832 se estrenó la pieza de Carlos Villademoros *Los Treinta y Tres*, puesta en escena con actores aficionados. Sobrevolaba cierto prejuicio contra los actores profesionales, a quienes se acusaba de falta de virtudes morales, no siendo aptos para representar a los próceres republicanos. En 1835 el periódico *El Estandarte Nacional* criticó que actores conocidos por sus vicios personificaran a los grandes personajes americanos, como José de San Martín o George Washington. Las piezas teatrales de carácter patrio se tornaron monumentos que representaban a los héroes y las efemérides de los nacientes estados. El monumento no podía poseer las tachas morales que eran atribuidas a los actores profesionales. Por tanto, se convocó a artistas aficionados para poner en escena en este tipo de piezas.

La estética neoclásica aún imperaba en los escenarios de Montevideo y Buenos Aires durante la década de 1830.¹⁹ No obstante, ese período también

¹⁸ Al restablecerse la monarquía en España, González debió huir a América. Fue contactado por empresarios locales y con parte de su compañía se traslada al Uruguay en 1829 (Ibídem 73).

¹⁹ “El absolutismo español más tardío y el primer republicanismo americano coinciden, entre otras cosas, en enarbolar la bandera del neoclasicismo” (Irigoyen 112).

constituyó la aurora del romanticismo, que tuvo su auge en la capital uruguaya luego de 1838, cuando se inició el “terror” rosista en Buenos Aires. Los jóvenes intelectuales porteños que se refugiaron principalmente en Montevideo tuvieron una intensa actividad política y cultural. Unidos por las expectativas de derrocar a Rosas, fueron los motores de la prensa porteña en el exilio.

En ese contexto se escenificó el 30 de octubre de 1841 la obra *El Mulato*. Anunciada como “[...] drama romántico en tres cuadros original de A. Dumas” (*El Nacional*, Montevideo, N° 870, 30 de octubre de 1841: 4.), la pieza se representó a beneficio de dos miembros de la Compañía Nacional. El elenco estaba compuesto por tres actores y una actriz, al parecer todos blancos. Como en *Siripo*, el drama encarnaba los impedimentos de la diferencia de “castas” ante el amor. Pero en esta ocasión el final era “agraciado,” contrayendo nupcias los amantes. El periódico *El Nacional* fue punzante en su comentario: “Drama sin sangre, con trasera de coche y retrato de negro: eminentemente ejemplar y democrático. [...]” (*El Nacional*, Montevideo, N° 875, 6 de noviembre de 1841: 2). Se cuestionó que se promocionara a la obra como una autobiografía de Alejandro Dumas. Además se dudó sobre su autoría. Ambos datos, que eran erróneos, se publicaron con fines propagandísticos.²⁰ Con relación al fondo de la pieza, se destacó su carácter igualitario y su tónica moralizante. Lo “democrático” implicaba la representación de la igualación de “castas,” La trama era así resumida:

Un noble necio, que solo a su nacimiento debe las consideraciones y la riqueza y un mulato con talento y honores alcanzados por su merito se disputan la posesión de una joven hermosa. Esta joven es a más de hermosa muy discreta y no le gustan los tontos: la mota y el colorillo del pardo no le causan horror y lo elije para su esposo, cosa rara: Se casaron santamente sin que cueste una sola gota de sangre: nadie muere en el drama a pesar de dos desafíos, el uno que se ejecuta a cucharazos y el otro que no se verifica. (Ibídem)

²⁰ La mención a la “trasera de coche” indica que la parte trasera de un coche fue reproducida materialmente en escena. Comúnmente sólo se empleaban telones pintados para representar los exteriores, no utilizándose escenografía corpórea. Para los interiores, en ocasiones se empleaban muebles de uso general. De este modo, la “trasera de coche” constituía un elemento innovador, extremando el carácter realista de la estética teatral.

A la diferencia de “castas” se agregó la separación de clase entre los contendientes por el amor de la dama: un noble y un plebeyo. Se superponían las barreras de exclusión, reforzando los obstáculos que debía sobreponer el mulato. La elección de la dama, orientada más por el talento que por la riqueza, causó extrañeza al crítico. El cronista también se asombró de que semejante acontecimiento no causara derramamiento de sangre. Es necesario advertir que la legislación colonial —vigente treinta años atrás— prohibía el matrimonio entre diferentes “castas.” Si bien eran frecuentes las uniones ilegítimas entre hombres blancos y mujeres “de color,” la combinación opuesta poseía el carácter de tabú. Era inaudito que un miembro de una “casta” inferior dominara a otro de la superior, lo cual estaba implícito en esas uniones. La desaprobación del cronista se acentuó hasta el desagrado cuando se refirió a los orígenes del mulato:

[...] hubo una cosa sucia. - Un hombre blanco, muy maduro, de muy buen tono, se confiesa autor como dicen los juristas del dicho mulato, habido en una esclava suya a quien vendió con el fruto de sus africanos amores en el cuerpo. - Puf!.... Cuando oímos esta declaración llevamos el pañuelo a la cara de asco y de vergüenza. Es lastima que los actores trabajaran con tanto talento en la representación de un comedión insulso, sin originalidad ni estilo. (Ibíd)

Cabe preguntarse si al crítico le disgustó la relación amo-esclava, la venta de la última (aún embarazada) por parte del primero (que era el propio padre de la criatura), o ambos hechos a la vez. En la obra se superponían las diferencias entre nobles y plebeyos, blancos, negros y mulatos, exigiendo el juicio valorativo del espectador. A pesar de que el cronista consideró insulsa a la pieza, ésta le provocó al menos una reacción violenta “de asco y de vergüenza,” por lo que cumplió su objetivo de mover a la emoción. El amor había movido a los protagonistas a quebrantar las barreras de “raza” y de clase que los separaban, finalizando la trama con éxito y sin muertes. Difícilmente una obra que representase semejante trasgresión podía catalogarse como insulsa.

La originalidad del planteo y su actualidad saltan a la vista, pues durante esos años se discutía la abolición de la esclavitud en Uruguay (Borucki, Chagas, y Stalla). Es necesario señalar que *El Nacional* fue el periódico que más insistentemente abogó por la abolición durante los años 1841-1842. La mayor parte de sus redactores pertenecían al exilio argentino en Montevideo. Si bien el

periódico defendía los principios de igualdad jurídica y libertad personal, esto no implicaba celebrar la indiscriminada mezclanza de “castas,” lo cual parecía estar más allá de los límites del buen gusto de la “gente decente.”

La pieza poseía plena actualidad al momento de su representación. En enero de 1841 se comenzó a debatir en la prensa la abolición de la esclavitud. La discusión se reactivó en noviembre y diciembre de ese año (Borucki, *Abolicionismo*). Asimismo, durante el mes de junio se planteó el juicio contra Bernardo Guerrero Torres, redactor de *El Compás*. La querellante era la parda Teresa Urquiza de Truqui, que fue defendida por Juan Bautista Alberdi. El corazón de la causa, que fue cubierta por la prensa, era el honor de la gente de “castas.” En tiempos en que la esclavitud se mantenía vigente y la diferencia de “castas” constituía una innegable barrera social, no eran insulsos los problemas planteados por el espectáculo.

Para completar esta aproximación, es necesario realizar alguna mención a las formas espectaculares propias de los habitantes de origen africano de las dos ciudades ribereñas. La danza y la música fueron los canales de expresión predominantes de los afrorioplatenses. Si bien las asociaciones étnicas de origen africano en Buenos Aires datan del siglo XVIII, a partir de la década de 1820 proliferaron con el nombre de *sociedades africanas*,²¹ perdurando hasta el final del siglo XIX, sino incluso más. A sus miembros se les cobraba una cuota, pero el ingreso mayor de estas asociaciones provenía de los bailes que organizaban, a partir de recaudar fondos entre los espectadores externos al grupo. Pero la actividad artística de esas asociaciones no estaba restringida a los bailes callejeros o a las celebraciones en sus sedes. Durante las Fiestas Mayas de 1823 la policía de Buenos Aires permitió que una “compañía de pardos aficionados” montara un par de comedias en una casa particular. Es probable que el lugar de

²¹ La expresión “nación africana” o “sala de nación” en su tiempo designaba a las organizaciones étnicas de origen africano de Buenos Aires y Montevideo. El término nación no tiene vinculación alguna con el moderno concepto de estado nacional, sino que fue empleado por los españoles durante el período colonial, para designar arbitrariamente a diferentes grupos humanos, tanto amerindios como africanos. Para los últimos, generalmente se emplearon como nombres de las “naciones africanas” a los puertos desde donde se embarcaba a los contingentes de esclavos. Por otra parte, aunque todos los integrantes de una “sala de nación” hubieran sido africanos o hijos de africanos nacidos en América, no todos pertenecían a una misma etnia, sino que su procedencia étnica podía variar.

la representación fuera el domicilio de una de esas asociaciones. Esto manifiesta la capacidad organizativa de los afroporteños, que podían representar piezas teatrales, así como la existencia de un público afín a asistir y apoyar esas actividades. Teodoro Klein consideró como hipótesis que en los sitios de estas organizaciones se realizaban representaciones teatrales (Klein, *Río de la Plata II* 52). Para el caso de Montevideo, es sugestiva —aunque no probatoria— una carta publicada en la prensa en 1840. La nota constituía una crítica contra un folletín que se pretendía reimprimir y representar en el teatro: “No geringue paisano, no embrome pues, que su Folletín podrá servir para ser representado en algun Candombe, pero nunca en un Teatro como el nuestro [...]” (*El Compás*, Montevideo, N°57, 21 de noviembre de 1840. p. 3 “Carta de un Quidam”).

En 1837, una compañía de pardos aficionados alquiló el Coliseo Provisional de Buenos Aires, realizando varias funciones. Klein consideró que la inexistencia de mayores detalles en la prensa —como el programa y el reparto— evidencia que esas funciones estaban limitadas al público “de color.” Ese año una compañía de negros y pardos aficionados intentó —sin éxito— realizar una función en el teatro de Montevideo. En esta ocasión, la opinión “ilustrada” se levantó contra ellos. En el diario *El Universal* aparecieron dos notas remitidas por lectores que censuraban esa iniciativa. La denuncia firmada por “Dos Zelosos” planteaba como argumentos que el teatro era una “Escuela de Costumbre,” siendo inadmisibles que “una reunión de negros” hollara ese ámbito de civilización y moral:

Hemos notado con bastante disgusto que el nuevo empresario de nuestro teatro D. Melitón González, haya abierto las puertas del establecimiento construido espresamente para espiar costumbres de moral, a una reunion de negros, que bajo el nombre también de aficionados, quieren llegar a desvirtuarlo de un modo tan descarado que nos apresuramos a hacerlo público, no sólo por el honor de la República sino también por el poco respeto a las autoridades que presiden los espectáculos teatrales [...] parece poco decoroso que una reunión como la que hemos citado, llegue con amplia anuencia del actual empresario a ocupar la escena, pisada hoy por jóvenes de las mejores cualidades, tan sólo porque el asentista, por vía de especulación, se empeña con mengua de sí mismo el establecimiento que toda nación culta distingue como ‘Escuela de Costumbre.’ [...] (*El Universal*, Montevideo, N° 2225, 22 de febrero de 1837: 3, correspondencia.)

Melitón González era el contratista de la sala, que era administrada por la Hermandad de la Caridad (Ayestarán 171). El empresario subarrendaba el recinto para las temporadas teatrales y musicales, funciones de aficionados y celebraciones especiales. Se criticó que González permitiera que un grupo de aficionados negros alquilara la sala. Al parecer el cronista presencié los ensayos de ese elenco. La mentalidad romántica, al menos en esta parte del Plata, concibió al teatro como ámbito privilegiado para la depuración moral del pueblo. Ese proceso debía ser ejecutado desde el escenario por “jóvenes de las mejores cualidades” y no por una “reunión de negros,” que por otra parte debían ser objetos pasivos de la proclamada ilustración.

La segunda nota fue rubricada por “Los enemigos de la tolerancia indiscreta,” quienes dieron cuenta de la proliferación de funciones de aficionados. El 19 de setiembre de 1836 el gobierno de Manuel Oribe se atribuyó la victoria total —aunque el encuentro no fue concluyente— sobre las tropas de Fructuoso Rivera. La Batalla de Carpintería constituyó una alegoría fundacional de la conformación de los bandos “blanco” y “colorado,” que habrían de constituirse en los partidos tradicionales del Uruguay moderno. Se sucedieron en Montevideo funciones teatrales patrióticas de aficionados, quienes celebraron la victoria contra los “colorados” y homenajearon al Presidente Oribe.²² En el teatro se representaban normalmente funciones de repertorio por parte de la “Compañía Nacional” y de la “Compañía Española.” Entre el 27/09/1836 y el 27/02/1837 la “Compañía Nacional” realizó doce funciones, la “Compañía Española” otras nueve, se realizaron once funciones excepcionales o de beneficio, efectuándose además otras dos por la “Compañía Europea.” En total se representaron 34

²² El 4 de octubre la Compañía Española presentó una función a beneficio de las viudas y huérfanos de los “Defensores de las Leyes” caídos en Carpintería. El 3 de diciembre el grupo de “Jóvenes Orientales Aficionados” realizó una función dedicada al “Ejército Vencedor en Carpintería.” El día 17 “Una Sociedad de Amigos” organizó una velada dramática a beneficio de “los que perecieron sosteniendo el Imperio de las Leyes,” recaudando fondos para sus funerales. Un grupo de aficionados representó *La Condesa de Castilla* el 10 de enero de 1837, celebrando el cumpleaños de Manuel Oribe. El 18 de febrero ese mismo elenco presentó la obra *Argia* de Juan Cruz Varela. El día 20 se reiteró esa representación para conmemorar la Batalla de Ituzaingó. *El Universal*, Montevideo, N°2109, 4 de octubre de 1836 (3); N°2160, 3 de diciembre de 1836 (3); N°2171, 17 de diciembre de 1836 (3); N° 2190, 10 de enero de 1837 (3); N°2222, 18 de febrero de 1837 (3); N°2223, 20 de febrero de 1837 (3).

funciones en cinco meses, no llegando por poco a un promedio de dos veladas teatrales por semana. En ese marco, los cronistas consideraron que era excesivo el entusiasmo de los grupos de aficionados, hasta llegar al motivo de la nota, la función organizada por los negros. Por otra parte, también se explayaron en términos discriminatorios sobre la igualdad sostenida por el régimen republicano.

“Aunque por nuestro sistema representativo son consideradas todas las clases sin distinción alguna, no obstante una costumbre razonable distingue unas de otras entre la sociedad; y hallo impropio y hasta ridículo que en nuestro Teatro Nacional se permita que sea ejecutada una comedia por actores que harían con los espectadores un singular contraste; dando lugar al mismo tiempo para que los extranjeros formasen ideas poco honrosas de nuestra ilustración y adelantamientos. Creemos que nuestro parecer será considerado y aplaudida nuestra rigidez y delicadeza; observando a la vez que tendríamos un placer en ver brillar la habilidad y talento de los nuevos actores, con tal de que no fueran en nuestro coliseo” (*El Universal*, Montevideo, N° 2225, 22 de febrero de 1837, p. 3, correspondencia).

La argumentación se fundamentó en una supuesta distinción natural, empleando el término “clase” como eufemismo de “casta.” Los cronistas encontraban irónico el contraste que habría de producirse entre los actores —negros y pardos— y el público mayoritariamente blanco. A su juicio, un visitante extranjero pondría en duda la “ilustración” del país al presenciar una puesta en escena integrada sólo por afrodescendientes. Según esta opinión el teatro estaba reservado a espectáculos que representaran el gusto de los notables, con actores que tuvieran un mínimo de respetabilidad y aceptación. Una función organizada por morenos y pardos excedía los criterios de distinción y refinamiento que se pretendían difundir. No obstante, el proclamado deseo de los cronistas de “ver brillar la habilidad y el talento de los nuevos actores” evidencia que ellos al menos tenían en cuenta la libertad de los afrodescendientes para realizar las funciones, pero en lugares considerados apropiados a su condición, no en un teatro. Los cronistas probablemente se horrorizaron ante la idea de que el soplo fugaz de igualdad que se producía en la platea, a través de la mezcolanza de clases y “colores” de los espectadores, se extendiera al escenario. Por otra parte, de nuevo surge la conjetura de que los afrodescendientes realizaban piezas teatrales en las sedes de las asociaciones étnicas africanas, las salas de nación.

La respuesta a estas diatribas provino de una carta firmada por “Los negros y pardos de la compañía de aficionados,” publicada en *El Defensor de las Leyes*. Si bien *El Universal* (1829-1838) era el periódico subsidiado por el Estado para

difundir leyes, edictos y reglamentos, *El Defensor de las Leyes* había sido fundado por los partidarios de Oribe en setiembre de 1836, representando la opinión más afín al gobierno (Zinny 97). Mediante una prosa cuidadosa, los negros y pardos aficionados destacaron su condición de ciudadanos libres, por lo que poseían el derecho a expresarse en el espacio público, ya fuera en la prensa como en el teatro. Ambos medios constituían el soporte material de ese contexto de representación, cuyas reglas estaban ahora delimitadas por los principios republicanos.

Como hombres libres y como ciudadanos de la República tenemos el derecho incontestable de presentarnos y hablar en todos los lugares públicos, sin que nuestra presencia ofenda en lo más mínimo la moral y las buenas costumbres; ese derecho que las leyes, la razón y la justicia conceden a todos los habitantes del estado, no es un privilegio exclusivo reservado solamente a los blancos, es derecho común a todos, cualquiera que sea su clase u el color de su cutis, así es que aunque somos negros y pardos queremos usarlo en toda su extensión. (*El Defensor de las Leyes*, Montevideo, N° 138, 25 de febrero de 1837: 3, correspondencia)

En segundo término enumeraron los motivos de haber generado su respuesta, que fueron: rechazar los agravios insertos en los comunicados de *El Universal*; demostrar que González no había cometido ninguna inmoralidad al alquilarles la sala; y finalmente, comunicar a los autores de las diatribas que sus argumentos eran inconsistentes y que sólo tuvieron efecto en González, quien: “influido por el temor de perder el lugar que ocupa hoy entre Los Dos Celozos, quiere faltar a su palabra y a su contrato libremente celebrado entre él y nosotros.” El grupo de aficionados hacía dos meses que estaba preparando una función dramática, que se exhibiría el 1° de marzo para celebrar el segundo aniversario de la asunción presidencial de Manuel Oribe. No obstante, la presión ejercida sobre Melitón González impidió la realización de la pieza; el empresario se retiró del arreglo que tenían con la compañía de aficionados. En su respuesta, los perjudicados denunciaron que habrían de presentarse ante la justicia, sosteniendo que “ante los jueces y las leyes todos los hombres son del mismo color.” Los afrodescendientes expresaron que su representación no ofendía moralmente a nadie, agregando que sólo se sentían afectados los autores de los agravios. Lamentablemente estos artículos, como la mayoría de la correspondencia que

aparecía en la prensa, se publicaron bajo seudónimo, ignorándose los nombres de las partes en conflicto. El grupo de aficionados también agregó que su escenificación constituía una celebración patriótica y moral, concordando con los cánones teatrales del momento:

Nuestra exhibición teatral y nuestra presencia sobre las tablas, en nada absolutamente puede ofender la moral pública, porque la pieza que debemos representar es una lección de patriotismo, una lección moral, que nada pierde de su virtud aunque sea transmitida por unos hombres de color. Tampoco ofendemos el honor de la República, de esa República que queremos, que adoramos, pues su fundación ha sido sellada por la sangre de nuestros padres y de algunos de nosotros.

Por último, se hizo mención a la forzada militarización de los afrodescendientes durante las guerras de independencia. La revolución artiguista y las campañas contra Brasil habían generado el reclutamiento obligatorio de una parte de los esclavos. Esas levas en varias ocasiones habían incluido a los morenos libres y libertos. Esta mención no estaba fuera de contexto, pues todos los aficionados de ese grupo eran miembros de la Guardia Nacional. Negros soldados y actores, la militarización había generado nuevos vínculos de solidaridad y organización que también se expresaron sobre las tablas.

Por su indiscreción, señores Zelosos, hemos juzgado de su edad y por su preocupación conocido su ignorancia, pero si Uds. jóvenes aun, hubieran estudiado la historia de nuestra América, sabrían que la sangre africana de nuestros valerosos padres NEGROS se ha derramado a torrentes para conquistar la libertad americana y que entre ellos, mui pocos fueron los que combatieron a favor de los tiernos, que ninguno traicionó su patria adoptiva... y que en fin nosotros mismos estamos en las filas de la Guardia Nacional adonde servimos con zelo, adonde combatiremos para defender las leyes y los magistrados que rigen los destinos de la República. Suplicamos a Vds. Señores Zelosos ya que nadie nos disputa el derecho de morir por la patria y sus instituciones, se dignen a concedernos la libertad de gozar de los demas derechos que las leyes, la razón y la justicia nos han concedido.

La génesis de esta singular cruce de oficios —actores y militares— se encuentra

en las primeras representaciones teatrales en el Río de la Plata. Las funciones organizadas por oficiales de la marina española en Montevideo, como celebración de la coronación del Rey o del nacimiento de su primogénito, constituían el antecedente dieciochesco de la función organizada por los “Los negros y pardos de la compañía de aficionados.” Se debe advertir que en 1832 se celebró en el teatro de Montevideo el cumpleaños del Presidente Fructuoso Rivera. La vigencia de estos rituales del poder perduró bajo la soberanía republicana. Los militares continuaron organizando representaciones teatrales en honor a su jefe máximo. En este caso el límite se situó en la “línea de color.” Durante el periodo de independencia se había desarrollado una inicial “negritización” del ejército, que se incrementaría notablemente durante la Guerra Grande (1839-1851), a causa de la abolición de la esclavitud. Ya no eran oficiales españoles los actores aficionados, sino los ex-esclavos de los vecinos de Montevideo convertidos en soldados de la república. Esto debió causar el rechazo de quienes pretendían erigirse como guardianes del buen gusto y la distinción.

La conciencia americanista que evidencia el último texto citado es sorprendente, pues fue generada por una pluma que no estaba constreñida a los clichés de fervor nacional y patriotismo. Considerar a las naciones americanas como patrias adoptivas de los africanos esclavizados constituía una inusual asociación. En ese planteo argumental, se destacó la vinculación entre el honor conquistado en el campo de batalla y los derechos que debían gozar los afrodescendientes bajo el régimen republicano. De este modo, si nadie cuestionaba su deber de morir en el campo de batalla, nadie debía coartar su derecho a expresarse con libertad en el espacio público.

¿Qué ocurrió finalmente? En esos días el panorama teatral fue conmovido. En noviembre de 1836 había renunciado Joaquín Culebras, el director de la “Compañía Nacional,” generándose en la prensa un debate durante enero (*El Universal*, Montevideo, N°2195, 16 de enero de 1837: 3). En febrero retornó el polémico Juan Casacuberta desde Buenos Aires,²³ que representó *Otelo* el día 25, el mismo día en que fue publicado el remitido de “Los negros y pardos de la

²³ Casacuberta fue acusado en 1829 de haber tenido una posición ambigua ante la ocupación brasileña. Antes de la entrada de las autoridades orientales a Montevideo viajó a Buenos Aires y Río de Janeiro. Luego de una breve estadía en Montevideo en 1830, se radicó nuevamente en Buenos Aires (Klein, *Río de la Plata II* 66-67).

compañía de aficionados” (*El Defensor de las Leyes*, Montevideo, N°138, 25 de febrero de 1837: 3). En la función de Casacuberta se generaron incidentes que impidieron su normal desarrollo. La prensa no mencionó a los autores del escándalo, pero solicitó a las autoridades un castigo ejemplar (*El Defensor de las Leyes*, Montevideo, N°140, 28 de febrero de 1837: 3). Cabe preguntarse si los aficionados de origen africano, que habían defendido en combate la independencia oriental, hubiesen participado en un acto de repulsa contra un actor denunciado públicamente por su adhesión a la ocupación luso-brasileña. La hipótesis es tentadora. Por otra parte, en la prensa no aparece ninguna mención a la función teatral el 1° de marzo de 1837. De haber logrado los actores de origen africano su objetivo —representar una pieza en honor al Presidente Oribe— el mismo no fue publicitado. No se debe desechar la posibilidad de que la pieza hubiese sido representada en otro sitio, tal vez al aire libre pues aún el verano lo permitía. Las salas de nación también funcionaban como espacios de representación de la población negra. Por tanto, no parece desatinado suponer que la pieza —que había sido ensayada durante dos meses— hubiese sido representada en una sala de nación africana.

Es posible realizar un último apunte sobre los artistas de origen africano. Luego de la ley de abolición del 12 de diciembre de 1842 se procedió a incorporar a todos los esclavos aptos al ejército. El editorialista de *El Nacional* sostuvo que “[...] todos los hombres de color, sin mas escepcion que algunos pocos artistas y propietarios de la República, bien conocidos y que se han enrolado en los cuerpos cívicos de la guarnicion y q’ deben ser respetados en consideración a sus talentos y caudal, sirvan reunidos en los cuerpos de nueva creacion” (*El Nacional*, Montevideo, N°1203, 16 de diciembre de 1842: 2). Se advirtió que debían ser respetados los “artistas y propietarios” negros, quienes integraban los mismos cuerpos cívicos que la población libre. ¿Quiénes eran esos artistas que eran reputados como bien conocidos? Ya fueran músicos, actores o artesanos, formaban junto a los afrodescendientes dueños de pequeñas estancias o labranzas, el sector más destacado en lo cultural y en lo económico de la población negra montevidéana. Ese grupo habría participado en la Guerra Grande junto al resto de la población libre y no en los batallones de esclavos recién emancipados.

Los morenos y pardos de Montevideo y de Buenos Aires parecen haber tenido un rol más activo en el desarrollo de la actividad teatral del que se podría haber pensado. De este modo, generaron por su cuenta y riesgo algunas representaciones hacia el inicio del período republicano. No es posible reducir

su presencia en la escena teatral del siglo XIX al servicio de los amos en el recinto de la Casa de Comedias y a personajes secundarios en los dramas criollos finiseculares.²⁴

La participación de los afrodescendientes en el teatro rioplatense durante este período no puede ser entendida sin resaltar la instauración de la soberanía republicana. Los brazos de los antiguos esclavos habían sido —y lo continuarían siendo por largo tiempo— los que empuñaron las armas por la defensa de la patria. La militarización de los negros —y la “negrificación” del ejército—, así como el desarrollo de las salas de nación, se generaron básicamente durante los tiempos de la revolución y la fundación republicana. Los soldados que defendieron la soberanía americana con su sangre pretendían disfrutar de algunos objetos culturales privilegiados de la ciudad letrada, como el teatro. El poder de la representación estaba en juego. En el caso analizado, la diferencia racial al parecer primó sobre el igualitarismo republicano. Los criterios de distinción y buen gusto de quienes constituían la opinión “ilustrada” sobre el acontecer teatral, habrían de alejar a los morenos de la escena teatral durante este período. Es probable que las preocupaciones de los teatristas de origen africano surgieran con renovado impulso hacia fines de siglo XIX, a partir de la acción de los semanarios negros *La Conservación* (1872) y *El Progresista* (1873).²⁵

Bibliografía

- Arredondo, Horacio. “Los ‘apuntes estadísticos’ del Dr. Andrés Lamas.”
Apartado de la *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*,
Montevideo VI.1 (1928).
- Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay*. Vol. 1. Montevideo: SODRE, 1953.

²⁴ Eneida Sansone sostuvo que los esclavos “[...] iban a la Casa de Comedias con las sillas para sus amos sobre la cabeza y, ocasionalmente, veían la función disimulados entre el gentío de pie. Más adelante, mucho más adelante, casi a fines del siglo, se constituirán en personajes secundarios de algunas de las obras dramáticas nacionales —personajes simpáticos, por lo general— con la marca de fieles y abnegados o pícaros y ladinos” (Sansone 130)

²⁵ Luego de la impronta de la literatura nativista y negrista en la primera mitad del siglo XX y durante el período de auge del teatro independiente uruguayo, surgió en 1963 el “Teatro Negro Independiente,” que mantuvo cierta continuidad hasta 1980 (Cordones-Cook).

- Barrán, José Pedro. *Historia de la Sensibilidad en el Uruguay*. T. I. Montevideo: EBO, 1989.
- Borucki, Alex. *Abolicionismo y esclavitud en Montevideo tras la fundación republicana (1829-1853)*. Inédito.
- , Karla Chagas, y Natalia Stalla. *Esclavitud y trabajo. Un estudio sobre los afrodescendientes en la frontera uruguaya (1835-1855)*. Montevideo: Pulmón, 2004.
- Chasteen, John C. *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2004.
- Cordones-Cook, Juanamaría. *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo*. Montevideo: Graffiti, 1996.
- De Torres, María I. “Discursos fundacionales: nación y ciudadanía.” Eds. Hugo Achugar y Mabel Moraña. *Uruguay: imaginarios culturales*. T. I. Montevideo: Trilce, 2000.
- Fernández Saldaña, José M. *Diccionario Uruguayo de Biografías*. Montevideo: Amerindia, 1945.
- Frega, Ana. “Caminos de libertad en tiempos de revolución. Los esclavos en la Provincia Oriental Artiguista, 1815-1820.” Comps. Arturo Bentancur, Alex Borucki y Ana Frega. *Seminario Estudios sobre la cultura afro-rioplatense. Historia y presente*. Montevideo: Depto. de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2004.
- Garavaglia, Juan C. *Poder, conflicto y relaciones sociales. El Río de la Plata, XVIII-XIX*. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1999.
- Goldberg, Marta y Silvia Mallo. “La Población africana en Buenos Aires y su campaña. Formas de vida y subsistencia.” *Temas de África y Asia* 2. Buenos Aires, 1994.
- Irigoyen, Emilio. “La ciudad como escenario. Poder y representación hasta 1830.” Eds. Hugo Achugar y Mabel Moraña. *Uruguay: imaginarios culturales*. T. I. Montevideo: Trilce, 2000.
- Klein, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata de la colonia a la independencia*. Buenos Aires: Ed. Asociación Argentina de Actores, 1984.
- . *El actor en el Río de la Plata II. De Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ed. Asociación Argentina de Actores, 1994.
- Lira, Luciano. *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República Uruguaya*. T. I-III. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura-Clásicos Uruguayos, 1981.

- Paladino, Clara. "Fiesta y contrapunto. Miradas en las celebraciones de la independencia en América." Coord. Hugo Achugar. *Derechos de memoria. Nación e independencia en América Latina*. Montevideo: Depto. de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2003.
- Rama, Ángel. *Los gauchopolíticos rioplatenses. Literatura y Sociedad*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.
- Sansone, Eneida. *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX. Historia de una pasión avasallante*. T. I. Montevideo: Surcos, 1995.
- Villa, Oscar y Gerardo Mendive. *La prensa y los constituyentes en el Uruguay de 1830*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1980.
- Zinny, Antonio. *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852*. Buenos Aires: Casavalle, 1883.