

LA TEMÁTICA DE LA NEGRITUD EN EL CINE ARGENTINO. LA NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO ESTRATEGIA PARA LA DETECCIÓN, CRÍTICA Y VISIBILIZACIÓN DE LA TERCERA RAÍZ DE LA ARGENTINA

Norberto Pablo Cirio

Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP)
Comisión Permanente de Estudios Afroargentinos

Augusto Pérez Guarnieri

Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP)
Comisión Permanente de Estudios Afroargentinos

Dulcinea Tomás Cámara

Universidad de Alicante
Comisión Permanente de Estudios Afroargentinos

INTRODUCCIÓN

En este artículo deseamos comunicar el grado de avance del proyecto de investigación *La temática de la negritud en el cine argentino* de la Comisión Permanente de Estudios Afroargentinos de la *Asociación Misibamba. Comunidad Afroargentina de Buenos Aires*. Además de los aquí firmantes, integra el grupo María Elena Lamadrid y César Lamadrid, y funciona desde la creación de la Comisión, en julio de 2009.

Desde un punto de vista general, partimos de una vocación falsacionista de la hipótesis consolidada en la narrativa dominante de la nación que sostiene la escasa relevancia que tuvo la esclavitud de negros y, lo que es más, la negativa a estimar a sus descendientes como actores sociales contemporáneos, practicantes de una cultura sui géneris y que ha influido en otros campos culturales del país (Cirio 2002, 2007a, 2007b, 2010a, 2010b, 2010c, Frigerio

2006, 2008). Para efectuar este proceso de falsación nos valdremos de la experiencia que, como investigadores y militantes ha venido demostrando la vitalidad de este grupo y sus pautas culturales en el pasado y el presente. Asimismo, deseamos cuestionar los mecanismos de invisibilización, simplificación, exotización, extranjerización y discriminación con que, usualmente, se ha tratado la cuestión y de los cuales el cine, en tanto medio de comunicación formador de imaginarios, generalmente se valió, ayudando a consolidar y reproducir las desigualdades sociales de los afrodescendientes en el país respecto a la sociedad envolvente. Por lo expuesto, buscamos reconocer primero, para redimensionar después, la presencia del negro en el cine nacional, en tanto implica una revisión positiva de este arte y lenguaje particular deseando, así, una mejor comprensión de nuestro entramado identitario incluyente de la denominada «tercera raíz» de la argentinidad.

En primer lugar, presentamos las líneas generales y los objetivos del proyecto; seguidamente, explicamos nuestra metodología y aproximación a una tipologización inicial-preliminar; en un tercer apartado, analizamos la película *África ríe* (Carlos Rinaldi, 1956) como estudio de caso para comprobar la aplicabilidad de las categorías presentadas y observar la rentabilidad teórica del diseño de dicha tipologización inicial-preliminar. Luego de las conclusiones, ofrecemos un Apéndice consistente en una guía orientativa de la filmografía nacional sensible al tema. La importancia de comenzar esta investigación radica en abordar un área desatendida, pues el único antecedente académico lo realizó Alejandro Solomianski en su libro *Identidades secretas: la negritud argentina* (2003: 259-262). En el capítulo 9, «Representaciones de la afroargentinidad en el último tercio del siglo XX» analiza dos filmes, *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970) y *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), desde una perspectiva con la que coincidimos plenamente. Asimismo, muchas de las películas del Apéndice fueron analizadas allende los intereses de la problemática negra, como *La Quintrala (doña Catalina de los Ríos y Lisperguer)* (Hugo del Carril, 1955), por Diana Paladino (en Maranghello e Insaurralde, 2006a: 73-82).

LINEAMIENTOS GENERALES Y OBJETIVOS DEL PROYECTO

- (1) Trazado del estado del arte, tanto a nivel general como específico.
- (2) Elaboración de una guía de análisis para cada filme (ficha técnica, ficha artística, sinopsis, cuestiones teóricas, analíticas, etc.).
- (3) Búsqueda exhaustiva del material audiovisual relevante. Configuración de un corpus inicial de películas que, directa o indirectamente, contengan elementos sensibles a la cuestión, atendiendo igualmente al valor de esta filmografía en tanto documento social, educativo, propagandístico, testimonial, simbólico etc. en el contexto nacional, a saber: signos de creación que contemplen o hagan alusión a la cuestión afro, cuyo retrato u ocultamiento (personaje negro ontológicamente secundario y/o antagonista, o personaje blanco que suplente la identidad negra mediante el disfraz) permita relacionar la construcción de estas visiones, su transferencia simbólica y su recepción social.
- (4) Caracterización del estatus del personaje negro siguiendo pautas cronológicas y especificidades sociohistóricas de acuerdo al período de la obra en cuestión, así como las referencias (denotativas, connotativas) generales del filme. Estudio de los procesos y problemáticas políticas, sociales y culturales que vehicula la presencia de «lo negro». Detección de carencias y problemas en la representación tanto visual como discursiva de lo afroargentino.

(5) Confección de las biografías de actores, actrices, directores u otros cargos de la producción que sean afrodescendientes, sean del tronco colonial o de la inmigración¹. Para aquellos/as que viven, en la medida de lo posible se los localizará a los efectos de realizar entrevistas y documentación de primera mano.

(6) Elaboración de una memoria sucinta que será presentada a la Asociación Misibamba. Tal memoria apuntará una serie de acciones positivas respecto a la difusión del trabajo realizado, así como también abrir un espacio de consulta en forma de videoteca que pueda posicionarse estratégicamente como plataforma inaugural de difusión, visibilización y reflexión sobre la temática, encarando acciones afirmativas de la diversidad y riqueza cultural del país.

Respecto a los beneficios e impacto de un proyecto de esta índole (recopilatorio, analítico e interpretativo), los resultados serán de sumo interés no sólo para la Asociación y la población general sino también para las instituciones encargadas de promover políticas de reconocimiento y visibilización de la población negra africana y afrodescendiente de y en la Argentina. También, para reconocer el papel de dicha población en la historia nacional; para la puesta en marcha de acciones estratégicas y decisiones informadas en el ámbito de la educación, la construcción de un discurso histórico alternativo y políticas de igualdad social.

A través de la constitución progresiva de una videoteca y biblioteca temática, y la continuidad de este grupo de investigación, pretendemos fomentar de manera sostenida el estudio de la negritud en el cine nacional. De este modo, creemos oportuno que se abra una vía eficaz de difusión de estas cuestiones en la sociedad envolvente y las instituciones educativas y culturales en particular.

Estimamos que un mejor conocimiento de los retratos, ficciones y visiones que el cine argentino hace de lo afroargentino e, incluso, de la negritud, redundará en beneficio tanto de la población afrodescendiente en general como de la vida cultural y académica en toda su complejidad. A pesar de que tales investigaciones producen, indudablemente, un conflicto en el seno de un canon cultural e identitario blanco-europeo, creemos que un trabajo de esta índole contribuirá a presentar las visiones cinematográficas de/sobre la población negra de manera reflexiva, tendente a su inclusión a través de acciones afirmativas. El empleo del material disponible pone de manifiesto la necesidad de conocer las minorías silenciadas, generando una concepción esférica de estos colectivos que no se agote en prototipos o estereotipos, tal y como evidencian y/o contradicen muchos testimonios audiovisuales.

Desde el punto de vista pragmático, un trabajo de este tipo pretende reunir voces y visiones desconocidas, de escasa o limitada circulación e impregnadas de tópicos predeterminados sobre la realidad. Así, la cultura afroargentina colaborará a que la tarea de asumir el conocimiento básico de «genealogías históricas alternativas» en suelo argentino sea, en efecto, posible.

<?> Desde hace pocos años, los descendientes de los negros africanos que fueron esclavizados en el territorio que hoy es la Argentina se diferencian de los demás colectivos de inmigrantes africanos o afrodescendientes del resto de América que viven el país con una denominación propia, *afroargentinos del tronco colonial* (Cirio, 2010a).

METODOLOGÍA Y APROXIMACIÓN A UNA TIPOLOGÍA INICIAL-PRELIMINAR

Nuestra metodología se basa en dos *modus operandi*: (a) Delimitación y descripción del corpus audiovisual a investigar, asumiendo su carácter abierto y en construcción permanente y; (b) Presentación preliminar (grupal) y análisis de resultados (individual/grupal). Como es propio de un trabajo multidisciplinar, las actividades y los métodos de investigación utilizados son variados, pero puede señalarse el siguiente conjunto de acciones:

(1) Revisión bibliográfica y compilación de datos disponibles. Como se señaló, una parte importante inicial del trabajo es la compilación de la información disponible sobre investigaciones realizadas en diferentes territorios (Argentina y, si procede, Hispanoamérica) y disciplinas (narrativa audiovisual, antropología visual, sociocrítica, semiótica, sociología de la cultura, etc.).

(2) Redacción del marco teórico-metodológico a los efectos de seleccionar las herramientas más adecuadas para el abordaje de la cuestión.

(3) Descripción, tipología y análisis de las obras. Organización del corpus según los criterios que marcan los objetivos del proyecto.

(4) Diseño de la guía de análisis. La guía buscará no sólo subsanar el vacío técnico y analítico existente respecto al tratamiento de la temática de la negritud en el cine argentino, sino igualmente recoger de forma explícita la presencia de afrodescendientes en el cine nacional, como complemento a una historia social, cultural y política del país que aún no ha sido satisfactoriamente atendida desde esta particularidad.

(5) Selección de fragmentos/antología. Habiéndose creado un corpus a través de la revisión bibliográfica y compilación de datos disponibles, se procederá a la selección de los fragmentos representativos o relevantes para, si las posibilidades logísticas del equipo así lo permitiesen, editar documentales sobre lo afroargentino y su papel en la filmografía argentina.

(6) Edición y difusión. Difusión del mismo a partir de su presentación en eventos académicos nacionales e internacionales, colegios y asociaciones vinculadas a temáticas que lo contemplan. La aportación ofrecida por la antropología aplicada, el dominio de una serie de conocimientos y técnicas propias de la educación multicultural y la intervención social en contextos interétnicos resultará indispensable para todo el proyecto de cara a su compromiso social.

(7) Asesoramiento a iniciativas cinematográficas que requieran de conocimiento experto para incluir, con la veracidad y ética oportuna, personajes negros o el tópico de la negritud en sus filmes².

A partir de la relectura de dicha producción, como escenario en donde se desarrollan y manifiestan los temas/personajes/formatos/contextos arquetípicos de la negritud afroargen-

2 En 2008 Cirio fue requerido por la producción de Teresa Costantini cuando rodaba su película *Felicitas* como asesor de una escena de carnaval porteño de la segunda mitad del siglo XIX que requería una comparsa de negros. Ello se materializó en la actuación de una creada para tal fin por la Asociación Misibamba (aunque erróneamente en los créditos dice Conjunto Bakongo de música afroargentina). Si bien en lo tocante a nuestro tema *Felicitas* espera un análisis pormenorizado, puede consultarse una vívida reflexión de Cirio sobre el rodaje de esa escena en Cirio 2010d. Por otra parte, en 2008 el citado investigador dirigió un documental no comercial producido por la Asociación Misibamba, *Donde arde el fuego nuestro*, el cual es un *backstage* de la participación en la película de marras.

tina, presentamos una tipología inicial-preliminar que diseñamos en forma de grillas, atendiendo a criterios claros y pertinentes para el análisis de un corpus no exhaustivo como el que nos ocupa, pero con una vocación y un carácter típicamente abierto de *work-in-progress*. Ofrecemos la explicación del criterio (su necesidad) y algunas películas a modo de ejemplo para cada categoría.

(A) POR GÉNERO

Película	Histórico	Musical	Adaptación literaria		Documental	Ficción
			Histórica	Ficción		
Felicitas (Teresa Costantini, 2009)	<input checked="" type="checkbox"/>					
Misteriosa Buenos Aires (Alberto Fischerman, 1981)				<input checked="" type="checkbox"/>		
África ríe (Carlos Rinaldi, 1956)						<input checked="" type="checkbox"/>
La madrastra (Rodolfo Blasco, 1960)						<input checked="" type="checkbox"/>
Negro che (Alberto Masliah, 2006)					<input checked="" type="checkbox"/>	
Juvenilia (Augusto Vatteone, 1943)			<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	
Cuarenta años de novios (Enrique Carreras, 1963)		<input checked="" type="checkbox"/>				

Tomamos al género como paso elemental para contextualizar la participación y el registro de la negritud en el cine argentino. De esta manera, hemos definido los siguientes géneros que, lejos de considerarlos exhaustivos, creemos que son lo suficientemente abarcativos para con la filmografía tratada. Para sus denominaciones nos hemos basado en la ambientación, el contenido y el libreto, criterios que no difieren en gran medida de los estándares definidos/clásicos en los estudios de cine.

Histórico: Incluimos aquí las películas de recreación de eventos y personajes de relevancia social o política pasada, cuyo primer filme fue *La revolución de Mayo* (Gallo, 1909). En este género, y en relación directa con el discurso hegemónico fundacional argentino, no observamos la presencia de personajes negros, ni siquiera en papeles secundarios o como extras, lo que constituye una evidente negación de la participación de miembros de la comunidad afroargentina en los momentos considerados fundamentales en la construcción de la memoria nacional. En las películas en las que sí participan, generalmente se los presenta de manera colectiva, fomentando la negación de la individualidad.

Musical: En sentido estricto se trata de filmes cuya línea argumental se basa o se manifiesta a través de *performances* musicales, generalmente acompañados de/con danza. Aunque por razones de formato este género no podría remontarse más allá del cine sonoro (estabilizado en Argentina hacia 1930), existen sugestivas películas mudas en las que lo musical es el tema central, cuando no exclusivo (ver *Cine mudo* y *Conclusiones*). La temática de la negritud se produce generalmente en cuadros de candombe en los cuales, si bien refleja -con la debida estilización- una expresión musical propia, se exageran los estereotipos vía la exotización (vestuarios que mezclan tradiciones caribeñas, sudafricanas, entre otras; con som-

breros con frutas —al estilo Carmen Miranda—, la primitivización (taparrabos, faldas de hojas de palma, etc.), y la des-individualización (se los retrata como una turba amenazante y cuando hay un rol individual lo realiza un blanco o, en el mejor de los casos, un blanco ennegrecido, como María Esther Gamas en *Pampa bárbara*). Finalmente, pese la nutrida y documentada participación de negros en la música académica argentina durante el siglo XIX, ésta nunca se ve reflejada en las películas que recrean esa época.

Adaptación literaria (histórica o ficción): Nos referimos a la forma organizativa cuya línea argumental se basa en producciones literarias —casi siempre nacionales— generalmente adaptadas. Dentro de esta categoría subdividimos a las producciones literarias *históricas*, cuando se trata de la recreación de acontecimientos pasados y de *ficción*, cuando se trata de creaciones originales sobre temas libres, sin relación directa con hechos o personas reales.

Documental: Se trata de producciones sobre eventos, personas, espacios públicos y/o privados, acciones o situaciones reales que por inquietudes políticas, sociales, científicas, educativas o artísticas vinculados (in)directamente con la negritud. En este género, más allá de los títulos aquí citados, también hay filmes de la etapa del cine mudo —muchos de los cuales se han extraviado— que podrían sugerir el registro de acciones relacionadas con los afroargentinos del tronco colonial de principios del siglo XX. De ser así, estaríamos ante una fuente etnográfica de alto valor, aún no aprovechada, entre ellos (los tres de director anónimo) *Curso de Flores* (1901); *El carnaval en Mar del Plata* (1902); *Llegada de un tren y subida de pasajeros en la estación de Flores* (1902). En el caso del carnaval, en tanto evento social con documentada participación negra y, en lo que respecta al barrio porteño de Flores, por ser una de las por entonces nuevas áreas de relocalización elegidas por los afroporteños de los barrios del sur de la ciudad que, por estar éstos sometidos en un fuerte proceso de urbanización y recategorización, debieron mudarse.

Por otra parte, el género documental puede aparecer, de acuerdo a la pericia de los investigadores, dentro de otros géneros, ocasional y transitoriamente. Ello se da, sobre todo, en aquellas recreaciones históricas o de ficción que, por motivos argumentales, recurren a escenas no ficcionales, tornándose éstas de documentales. Por ejemplo, en *Juvenilia* (Augusto Vetteone, 1943), la escena de la comparsa de candombe que pasa por la calle no está ficcionada sino que, por cuestiones de economía de tiempo, de utilería y de dinero, el Director se valió de una preexistente, dejando que «hagan lo suyo». De este modo, el campo de la música afroargentina se enriquece al contar con una filmación relativamente documental de candombe porteño del cual, virtualmente, no existen documentos sonoros históricos (Cirio 2007a). El conocimiento de este detalle no fue obtenido de los créditos ni de ninguna fuente seca sino al entrevistar algunos de aquellos extras afroargentinos y, lo que es más, aún hoy la escena de ese candombe, *Mamita*, goza de aprobación entre los afroporteños como la mejor interpretación del género en el cine nacional.

Ficción: Incluimos en este género las producciones cinematográficas cuya narrativa desarrolla historias no reales, verosímiles y/o fantásticas, ubicadas tanto en el pasado como en el presente y el futuro. En este género incluimos el estudio de caso de *Africa ríe* que produce personajes salvajes, antropófagos y monstruosos que refuerzan los estereotipos sobre África. Podemos citar la película de Luis Moglia Barth quien, inspirado en la *forma expedición* de las películas extranjeras, realizó en 1932 *Devoradores de carne humana*. Según César Maranghelo, «llamó a un organizador de candombes y arregló para que, al día siguiente, reuniera en plaza Italia a una cantidad de negros, negras y negritos para una filmación que iba a realizarse

en Palermo. Además contrató tres morenas para que posaran con los pechos desnudos, a las cuales les pagó un sueldo extra. Recordaba el director: *A las cinco de la mañana del día citado pasé por la carnicería e hice cortar unos trozos de carne tal cual yo los había imaginado; luego llevamos la gente hasta detrás de donde entonces estaba el Club de Comercio y, en un lugar estudiado previamente, até a la negra y al negro a un árbol e hice figurar que se los quemaba; gestos de uno y de otro, retorcimientos detrás del humo; la escena pareció real, tras lo cual se sucedían tomas de negros comiendo lo que parecía una pierna humana. La película quedó completa y se estrenó con gran éxito en el teatro San Martín el 9 de enero de 1932»* (cursivas del original) (Maranghello, 2000: 75).

(B) POR FORMATO

Película	Mudo (blanco y negro)	Sonoro	
		Blanco y negro	Color
<i>Sangre negra</i> (Pierre Chenal, 1951)		<input checked="" type="checkbox"/>	
<i>Una noche de garufa</i> (José Agustín Ferreyra, 1915)	<input checked="" type="checkbox"/>		
<i>Afroargentinos</i> (Jorge Fortes y Diego Ceballos, 2002)			<input checked="" type="checkbox"/>

A diferencia de las otras divisiones, ésta se relaciona no tanto con el contenido sino con el formato pues, de acuerdo con los avances tecnológicos, lo condiciona y limita a las películas de manera significativa (aunque, por cuestiones técnicas, económicas o estilísticas no siempre se utilizaron los formatos de vanguardia, como veremos en el análisis de *África ríe*). La manera en la que se interpretaron y utilizaron los recursos existentes en cada momento resulta una variable de consideración que aporta significado al tratamiento del contenido argumental de cada filme.

Cine mudo: Llega a Buenos Aires hacia 1894, momento de pleno crecimiento poblacional urbano, siendo la ciudad epicentro de la actividad industrial y portuaria regional, lo que a su vez generó la proliferación de diversas actividades culturales, artísticas y de divertimento pioneras en Sudamérica. Luego de las primeras experiencias con el kinetoscopio, algunos empresarios se empeñaron tempranamente en llevar adelante producciones nacionales que fueron documentando una diversidad de escenas de la vida cotidiana como *Vista de los parques de Palermo* (1896) o eventos de relevancia social como el *Entierro del ex ministro de Marina Comodoro Rivadavia* (1901) (ambas de director anónimo). Lo que en su momento resultó ser parte del negocio del entretenimiento, constituye hoy un testimonio histórico y etnográfico que, desde nuestro grupo de estudio, intentamos poner en valor en la medida en la que se obtengan dichas producciones. De esta etapa de cine mudo destacamos *Tango criollo* (Eugenio Py, 1906), primera realización que se refiere al tango, pues tiene escenas de baile del «negro Agapito» con su pareja (ver *Conclusiones*).

Cine sonoro: Este formato se inicia en nuestro país hacia 1907 con el surgimiento del «cine parlante» (sincronización entre la proyección del filme y la reproducción de discos con altoparlantes), que permitió registrar escenas de sainetes criollos, zarzuelas, canciones y óperas. Con los avances tecnológicos la calidad fílmica fue evolucionando tanto en térmi-

nos de sonido como de imagen, hasta la implementación del cine de color hacia la década de 1950.

La utilización del blanco y negro (lo ideológicamente «binario» por antonomasia), con toda su carga histórica de (des)valorización del negro (Pastoreau, 2010), se erige como un elemento relevante para nuestros objetivos, no solo por la caracterización, vestuario y maquillaje de los personajes negros en la etapa inicial, sino por su continuidad como formato de carácter alegórico, su rentabilidad simbólica, y su pervivencia como recurso en la era del cine en color. Así, podemos citar un ejemplo interesante en la película *Revolución: El cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2011); en ella, se observa en una escena a José de San Martín (Rodrigo de la Serna, blanco) jugando una partida de ajedrez (nótese la utilización del concepto de batalla «realista», es decir, poner al rey -en este caso español- en jaque a través de las guerras libertadoras, así como la metaforización de las fichas blancas y negras) frente al Sargento Blanco (un sargento negro, representado por Alberto Morle) y que, para mayor dinamismo, cada uno juega con las figuras de su color opuesto.

(C) POR LA ASCENDENCIA ETNOCULTURAL DEL DIRECTOR Y STAFF

Película	Con afrodescendientes	Sin afrodescendientes
<i>La isla misteriosa</i> (José Agustín Ferreyra, 1916)	<input checked="" type="checkbox"/> (Director, José Agustín Ferreira)	
<i>La fuga de Raquel o Tito diplomático</i> (José Agustín Ferreyra, 1916)	<input checked="" type="checkbox"/> (Director y, probablemente, actor, José Agustín Ferreira)	
<i>Calles de Buenos Aires</i> (José Agustín Ferreyra, 1933)	<input checked="" type="checkbox"/> (Director y obras musicales, José Agustín Ferreyra)	
<i>Chimbela</i> (José Agustín Ferreyra, 1939)	<input checked="" type="checkbox"/> (Director, José Agustín Ferreyra) (Gabriel Ávalos, actor)	
<i>El santo de la espada</i> (Leopoldo Torre Nilsson, 1970)		<input checked="" type="checkbox"/>
<i>Bajo la santa Federación</i> (Daniel Tinayre, 1934)	<input checked="" type="checkbox"/> (Obras musicales, Enrique Maciel)	
<i>Castelao (Biografía de un ilustre gallego)</i> (Jorge Prelorán, 1980)	<input checked="" type="checkbox"/> (Voz en off, Luis Medina Castro)	

Dado que en el imaginario argentino todo conciudadano es blanco hasta que se demuestre lo contrario, problematizar la ascendencia etnocultural (respecto a la negritud) de quienes intervienen en la producción fílmica enriquecerá el saber sobre los afrodescendientes en nuestro entramado social, permitiendo analizar si influyó, y de qué manera, en su perspectiva artística y estética/estilística.

El caso único y paradigmático entre los directores argentinos fue José Agustín Ferreyra Saavedra, conocido como «el Negro Ferreyra» (Buenos Aires, 1899-1943) (Couselo, 1969; Giménez, 2005; Maranghello e Insaurralde, 2006b). Aunque no hay estudios sobre su ascendencia y sólo se sabe que su madre era negra, por su apellido, Saavedra, es posible inferir que era del tronco colonial. Lo paradigmático es que su producción transitó los períodos mudo y sonoro del cine argentino, incluyendo el período intermedio cuando se ensayaban diversos

procedimientos para atravesar esa barrera tecnológica, convirtiéndose, así, en uno de los pioneros del cine sonoro. Según Jorge Miguel Couselo (1969), su catálogo comprende 42 películas aunque, lamentablemente, la mayoría se ha perdido, se desconoce su paradero o no se ha comercializado. Si tenemos en cuenta que Ferreyra musicalizó algunas películas con tangos de su autoría, en al menos una participó un actor afroargentino del tronco colonial, Gabriel Ávalos, y se sospecha que en otra actuó el mismo Ferreyra, se advierte lo rico de su producción para el tema que nos compete.

Sostenemos la hipótesis de que los afrodescendientes aplicaron reglas —conscientemente o no— propias de los sistemas de pensamiento y modos de concebir y practicar las formas retóricas, musicales y plásticas de sus ancestros africanos. Sólo una lectura cuidadosa de esta filmografía atendiendo a una perspectiva plural del arte (no sólo eurocentrada), permitirá dar cuenta de la verdadera dimensión de la calidad y capacidad de los directores y miembros del *staff* afrodescendientes.

(D) POR PERSONAJES

Película	Caníbal	Esclavo/a	Ejército	Sirviente/a, chofer	Cómico	Negro pintado	Músico / bailarín/a	Autore- ferencial
<i>África ríe</i> (Carlos Rinaldi, 1956)	<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	
<i>Felicitas</i> (Teresa Costantini, 2009)		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	
<i>Negro che</i> (Alberto Masliah, 2006)							<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
<i>Revolución: El cruce de los Andes</i> (Leandro Ipiña, 2010)			<input checked="" type="checkbox"/>					
<i>Pampa bárbara</i> (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945)		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		

Un estudio pormenorizado y que haga hincapié en la naturaleza tipológica de determinados personajes resulta imprescindible para analizar la codificación de la negritud en el cine. La elección de personajes específicos y la asignación de determinados roles a dichos personajes en condición de dominación y/o subalternidad (re)produce una ideología que a la vez refuerza una cosmovisión particular, y perpetúa, en general, una perspectiva racista, incluso cuando ésta parece nacer con la intención de subvertirla (Turner, 1994: 180-181). Como indica el crítico neerlandés Jan Neverdeen Pieterse, en Occidente la asignación de roles negros a un campo «ocupacional» delimitado redundaba en un ejemplo de «especialización étnica» —representación casi unánime como sirvientes, cómicos, músicos y bailarines— que reflejaría, dada su dilatada trayectoria en la historia de las imágenes, reflejar/imponer la idea de un supuesto

«orden natural» racial (Pieterse, 1998: 124). Siguiendo el trabajo póstumo del crítico James Snead, proponemos analizar el estudio de los personajes negros en el cine a partir de tres recursos de dicha minorización/estereotipia audiovisual, acuñados por él bajo los epígrafes de *mitificación*, *marca*, y *omisión* (Snead, 1994).

(a) Mitificación: comprende los códigos filmicos como descriptores de una interrelación entre imágenes; es decir, que no deberían estudiarse los rasgos asignados a personajes negros en sí mismos, como unidad única y última de significado, sino «correlacionar estas imágenes en un esquema mayor de valoración semiótica» (Snead, 1994: 4), una valoración que otorga al público la posibilidad de *reconocer* esta asignación jerárquica, simultáneamente desplazando la necesidad de *verificar* su validez moral o real. La mitificación supone «el reemplazo de la Historia por una ideología sustitutiva de elevación o degradación [de los personajes] a lo largo de una escala de validez humana» (Snead, 1994: 4). Igualmente, el mecanismo de mitificación implica una *identificación* y requiere un acuerdo tácito por parte del público, que accede a aceptar dicha *versión* de la realidad ofrecida por el filme: «Ello involucra al público a un nivel de alianza racial, origen social y auto-imagen» (Snead, 1994: 4).

(b) Marca: Hace referencia a la exacerbación de «lo negro sobre lo negro», incluso en los casos en que no exista posibilidad de ambigüedad sobre la condición de negritud: «Como si la negritud presente en la piel negra no fuera suficiente, parece que nos encontramos el color negro repetidamente *sobre-determinado*, redundantemente marcado, casi como forzando al espectador a registrar la diferencia de esta imagen respecto de las imágenes blancas» (Snead, 1994: 5, cursivas nuestras). Este recurso también hace referencia a los probables propósitos tanto políticos como cinematográficos en la generación de opuestos visuales binarios intrínsecos al cine (y sus orígenes), ahora trasladados a un plano metafórico y de mayor sutileza. Igualmente, argumenta Snead, los chóferes, sirvientes, porteros, músicos y otros personajes negros, estarán *marcados* por artículos y accesorios específicos —vivamente coloreados o excesivamente blancos— en su vestuario, todas estas prendas relacionadas directa o indirectamente con su condición servil y/o etnificada (delantales, guantes, pañuelos, vestidos) fácilmente reconocibles por el público como propios de una negritud «típica» o esperable.

(c) Omisión: Indica una «presencia a partir de ausencia» por exclusión, inversión, distorsión, o formas similares de ocultamiento y/o censura. Para Snead, los mecanismos de omisión y exclusión se erigen como las tácticas más extendidas de estereotipia racial, paradójicamente siendo este mecanismo el que más dificultosamente puede ser demostrado, ya que su manifestación primaria es, justamente, la ausencia (o signo de presencia carencial): «La repetición de la ausencia negra en espacios de autonomía e importancia genera la existencia de una idea, a saber, que los negros ocupan necesariamente posiciones de oscuridad y dependencia» (Snead, 1994: 6). También la crítica inglesa Karen Ross afirmará que es precisamente la *pobreza* de imágenes negras —más que su frecuencia— lo que constituye el verdadero problema, pues se trata bien de «imágenes constreñidas y construidas a partir de un espectro estrecho de personajes-tipo tanto en el género dramático como en la comedia, bien de imágenes fetichizadas a partir de una demonología racial en una programación *de facto*» (Ross, 1996: 170).

El abanico de personajes, sin embargo, queda decididamente abierto, en espera de la potencial y renovada presencia de personajes afroargentinos en el cine nacional que no queden reducidos a un posible proceso de estereotipia como el que indica nuestra grilla, y que es, al redactar este artículo, aquellos que hemos detectado en una prospección preliminar.

El estudio en profundidad, la trayectoria histórica y semiótica, y las características connotativas/denotativas de los personajes que mostramos en la tabla, exceden los objetivos de este trabajo. Igualmente, los personajes referenciados no son tipos puros sino que existen grados de superposición entre ellos con cargas simbólicas variables. Por mencionarlos brevemente; (1) el **esclavo**, personaje que integra lo que el crítico cinematográfico Clyde Taylor ha denominado «narrativa del amo» (cit. en Turner, 1994: 181); (2) el **soldado**, al que puede asignarse —que no equipararse— bien al personaje de guerrero (con unas connotaciones de «resistencia primordial al invasor tecnificado»), bien al papel de soldado propiamente (una vez éste queda «integrado» en las líneas coloniales o del estado nación moderno); (3) el **sirviente**, rol típico y tipificado que, en general, vehicula cualidades como la incondicional lealtad hacia los patrones (Pines, 1975: 30) y, para el caso del servicio doméstico femenino (que parecería tan sólo un escalafón más en el *continuum* de la esclavitud), encarna no sólo las cualidades de complicidad y lealtad, a la vez de las cualidades maternas ontológicas (cuidando de los niños blancos de la burguesía a expensas de su propia familia, siempre desestructurada) (Ross, 1996: 9); (4) los personajes de **cómico y/o músico/bailarín** también se erigen como imágenes recurrentes: «los talentos musicales innatos, el talento de expresión emocional atribuido a los negros [... los negros] tienen, incluso en las visiones más racistas, un lugar privilegiado para las aptitudes musicales» (Pieterse, 1998: 136) por lo que su representación como tal no supone una amenaza para el statu quo; (5) el **negro pintado** [*minstrel*], por su parte, es un personaje recurrente en la historia de las representaciones negras en Occidente. En palabras del sociólogo Kenneth Lynn, podrían definirse como «una imitación blanca de una imitación negra de un esclavo satisfecho» (cit. en Pieterse, 1998: 132). Aunque el origen de esta práctica en la Argentina se retrotrae a las comparsas de «falsos negros» de la segunda mitad del siglo XIX porteño, resulta interesante que para el caso del cine argentino del último tercio del siglo XX contemos con un ejemplo aún más sutil reseñado por Alejandro Solomianski para la película *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970): «El único personaje 'de color' está actuado por la actriz 'blanca' Ana María Pichio caracterizada como (disfrazada de) 'negra' (hecho que de por sí la hace menos 'negra' y que remarca la ausencia de negritud en la Argentina como un hecho absoluto)» (Solomianski, 2003: 260). En esta línea, el paradigma de negros pintados en los procesos performáticos argentinos, es indudablemente la conmemoración del 25 de mayo, que muestra cuadros escenificados por estudiantes maquillados con corcho quemado para ennegrecer la piel (Pérez Guarnieri, 2010); (6) el personaje/persona **autorreferencial** aparece en marcos documentales y se utiliza más bien con fines testimoniales y/o etnográficos. Ello deja constancia de la agencia de los protagonistas afroargentinos en su labor militante y como gestores de su propio proceso de visibilización (ver nota 3); y por último, (7) el **caníbal**, metáfora que sigue viva y que analizaremos en profundidad en el estudio de caso de *África ríe*.

ESTUDIO DE CASO. *ÁFRICA RÍE* (CUANDO ÁFRICA ES TODO LO QUE IMAGINAMOS Y MÁS)

Dirección: Carlos Rinaldi
 Guión: Julio Porter
 Música: Tito Ribero
 Escenografía: Emilio Rodríguez M.

Fotografía: Américo Hoss
 Duración: 65'
 Calidad: blanco y negro
 Fecha de estreno: 26 de enero de 1956

CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO

Si bien *África ríe* se produce en la época de oro del cine nacional, en tanto obra de entretenimiento liviano, humor fácil y abundante en lugares comunes sobre el Otro amenazante (el negro africano), puede ser interpretada teniendo en cuenta que su estreno —enero de 1956— se produce en un contexto de inaugural golpe militar (en 1955, la auto-denominada Revolución Libertadora, al mando del militar Pedro Eugenio Aramburu que derrocó violentamente al gobierno de Juan Domingo Perón, quedando el Partido Justicialista proscrito durante varios años). La producción de dichas películas populares puede interpretarse como un gesto específico y consciente para mantener «entretenido» al pueblo a través de un cine no comprometido, frívolo, como también sucedió, de manera aún más evidente durante la última dictadura militar (1976-1983) con los filmes de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y otros. De hecho, *África ríe* no fue una obra aislada sino parte de una saga de películas protagonizadas por un grupo de actores conocidos como Los Cinco Grandes del Buen Humor (Zelmar Gueñol, Juan Carlos Cambón, Guillermo Rico, Rafael «Pato» Carret y Jorge Luz). Integran esa saga otros filmes de igual liviano y entretenido tenor, como *Cinco locos en la pista* (Augusto Vatteone, 1950), *La patrulla chiflada* (Carlos Rinaldo, 1952), *El satélite chiflado* (Julio Saraceni, 1956), entre otras.

Siguiendo esta línea interpretativa, es probable que el recientemente derrocado justicialismo, con su lucha por los desposeídos o «cabecitas negras» (Ratier, 1971) —el «aluvión zoológico», como denostó en 1947 el diputado nacional por la Unión Cívica Radical Ernesto Sanmartino, a la inmigración del interior hacia Buenos Aires de las capas menos favorecidas económica y socialmente—, haya sido tomado en *África ríe* como punto de mofa a través del tratamiento de la negritud y del salvajismo africano en tanto «espejo invertido» de la civilización blanca y el reciente «orden» reinstaurado por el dictador Aramburu. Adicionalmente, no parece casual el éxito de la canción popular *Deben ser los gorilas*, también surgida en 1955 e inspirada en la frase «Deben ser los gorilas, deben ser», que decía un científico alcoholizado ante cada ruido selvático de origen desconocido en el *sketch* del programa radial *La revista dislocada* (conducido por Délfór Dicásolo y guionado por Aldo Cammarota) que parodiaba la expedición al África de la película *Mogambo* (John Ford, 1953). Dado el contexto golpista de la época (un primer intento fallido y luego el golpe de 1955), reseña el mismo Cammarota que ante cada nuevo suceso antiperonista la gente decía «Deben ser los gorilas, deben ser». La frase terminó como el estribillo del baión *Deben ser los gorilas* (de Aldo Cammarotta, Armando Libreto [seudónimo de Délfór Dicásolo] y Néstor D'Alesandro, grabado en Buenos Aires en 1955 por la Orquesta de Feliciano Brunelli y cantado por Roberto Morales), y la aplicación del término «gorila» o «gorilismo» también se convertiría en una moda política como atroz señalamiento para designar —en ambos bandos— a los aficionados al comportamiento bárbaro, incomprensible, abominable, de lo que pensaban que la Argentina no debía ser. África, siquiera por su ausencia o por la posibilidad de cifrar en ella un signo de lo indeseable, ha servido, en una Argentina de vocación blanca-europea, como una metáfora política de aquello que debía ser evitado.

SINOPSIS

Comedia de enredos que narra las aventuras de cuatro hermanos, escandalosos *playboys* porteños y sobrinos de don Melchor, acaudalado miembro de la alta sociedad ganadera que,

simulando una enfermedad terminal, los envía al África tropical (país no especificado) a encontrar una planta para su curación —que sólo crece allí—, amenazándolos con modificar las condiciones de su herencia en caso de negarse. Tras llegar haciéndose pasar por jugadores de polo del equipo Los Avestruces (que deberá jugar en ese continente el Torneo Intercontinental), se encuentran con una mujer brasileña, Gloria, que a cambio de utilizar sus cuatro caballos —que los cuatro hermanos han perdido como pago de la cuenta del bar del hotel—, les permitirá integrar una expedición liderada por ella, y de paso, hallar la planta. La misión quedará truncada al toparse con una tribu inicialmente amistosa, pero cuyas intenciones ulteriores serán las de casar a Gloria con el jefe de la tribu, don Diego, en un ritual «africano» de unirse con mujeres blancas en noche de luna llena, que será también aprovechada para comerse a los cuatro hombres. Tras idear nuevos trucos de suplantación de identidad (disfrazarse de mujeres y de brujo africano) para rescatar a Gloria del matrimonio forzado y escapar de ser plato de los caníbales, son descubiertos y capturados por dicha tribu. En el último momento, cuando están a punto de ser cocinados en grandes calderas individuales, uno de ellos pide un último deseo, que el jefe de la tribu accede a conceder: solicita le sea enviada la raíz curativa a su tío para que, al menos, pueda salvarse él. En ese momento aparece el tío y aclara que todo fue una farsa para darles una lección —que han aprendido, dado su altruismo final ante una supuesta muerte inminente—, y que los miembros de la tribu son en realidad parte de su antigua compañía de circo. La película termina con los cuatro hermanos jugando (y perdiendo torpemente) el partido de polo cuyo pretexto les había servido para el viaje.

APLICACIÓN DE LA TIPOLOGÍA PRELIMINAR Y ANÁLISIS CRÍTICO-SEMIÓTICO

La película puede catalogarse en el género de ficción, y dentro de éste, en el de comedia con números o cuadros propios del musical. El formato es sonoro y despliega una musicalización variada en la que proliferan tambores en los momentos de tensión narrativa, sobre todo para reforzar una idea de africanidad (como en fiestas y rituales). Aunque por razones de espacio no desarrollaremos cuestiones que atañen a su banda sonora, resulta interesante mencionar el número musical «africano» que representa la tribu en la fiesta de bienvenida a los recién llegados. Se trata de la canción del repertorio afrocubano *Tabú*, de Lecuona. En dicho número (en el que participan los hermanos cantando y disfrazados de nativos) los instrumentos musicales utilizados en *play-back* no concuerdan con los originales del audio y ni siquiera pertenecen a la tradición africana: ello se puede comprobar con los dos «nativos» tocando *didjeridoos*, de los aborígenes australianos.

A pesar del año en que se estrena —recordemos la importancia de esa década para el cine en color en la Argentina— está en blanco y negro, cualidad que otorga posibilidades no sólo estéticas de contraste intencionado, sino también narrativas e ideológicas, polarizando las asimetrías icónicas-ideológicas de lo blanco y lo negro. En relación a la procedencia étnico-cultural, no hay afroargentinos en el *Staff*. Respecto al elenco encontramos —aunque en clave de comedia— la mayoría de los personajes descritos en nuestra grilla. En primer lugar y de manera omnipresente está el personaje colectivo de la tribu caníbal, práctica retratada desde un punto de vista de canibalismo gastronómico, poco realista pero más efectista que el canibalismo ritual en cuanto a sus posibilidades de comicidad: «Ustedes son hombres, mañana guiso», dice el brujo haciendo ademanes exagerados sobre su estómago. Por otra parte, no faltan los personajes de los sirvientes, reducidos a una caricatura de «servilismo infantil» (la

sonrisa enorme e incomprensible del ocasional camarero negro pintado del bar africano —al mejor estilo de Al Jolson—, víctima de la broma «Oiga *rubio*, ¿cómo se llama este refresquito?». La misma caracterización que recibe el chófer de Gloria al final), o bien reducidos a personajes tradicionalmente desprovistos de cualquier marca y/o voz en la narrativa de aventura: los portadores de la expedición, que sólo adquirirán algún protagonismo como traductores o intermediarios con el jefe de la tribu.

La figura del cómico (también un blanco pintado de negro y ataviado con collares, plumas y demás prendas *marcadas*) está cifrada —curiosamente— en el brujo. La comicidad es lograda al parodiar su rol tradicional, caracterizado como promotor de una religiosidad burda, desmedida y de naturaleza engañosa. Por último, hay copiosa presencia de músicos y bailarines (tanto blancos como negros) en cuadros musicales, que van desde un espectáculo de canción en el bar del hotel africano hasta un número de odaliscas de casino en plena selva. También resultan interesantes los personajes femeninos, sobre todo el de Gloria, la brasileña que lidera la expedición y contacta con los hermanos en un bar, literalmente «flechándolos» con su arco, elemento que predice su papel como líder femenino. Sin embargo, se deduce que esta inversión de roles de género sólo puede existir en un tiempo y espacio «civilizado». Gloria no tardará en asumir el arquetipo de mujer blanca en un espacio «salvaje»: apenas son capturados se convertirá inevitablemente en la «cautiva» blanca codiciada por el jefe de la tribu. Es decir, el carácter activo que otorga Occidente a sus mujeres (líder) resulta inhibido por las culturas «primitivas» (cautiva), tanto es así que en la ceremonia nupcial la mujer es abofeteada tras recibir el anillo: «Parte de ceremonia, el hombre demuestra poder sobre esposa», dice el brujo explicando este acto que vehicula los prejuicios sobre las relaciones de género en sociedades «atrasadas» (a pesar de que en la Argentina se había conseguido el voto femenino apenas cuatro años antes del filme).

África ríe, más allá de su carácter de comedia popular, debe ser leída como una parodia de una expedición al África tropical, la *forma expedición* —fórmula que surge curiosamente cuando las relaciones entre Occidente y África han dejado atrás esta dinámica de «conocimiento/acercamiento» para asumir una colonización sistemática del continente— que sublima las últimas pujas coloniales a través del personaje romántico del explorador (Català, 2009). Sin embargo, esta *forma expedición* asume las características de una «inversión irónica» del género (Hutcheon, 1985). Sustituyendo los elementos originales del hipertexto encontramos en su lugar: cuatro inseguros exploradores argentinos que no saben dónde queda África, una expedición liderada por una mujer brasileña con arco y flecha como tecnología privilegiada, un jefe de tribu blanco que habla español porteño, un harén en la selva *africana*, la repentina —e inexplicable— aparición de Tarzán, reconocido por los demás personajes como una importante estrella de cine, sumado a ello múltiples préstamos del género como el canibalismo gastronómico o el intercalado de imágenes de animales y paisajes de la sabana africana —que no de la selva—, y que burdamente se insertan con llamativa normalidad (debido a que la película, por cuestiones económicas, no se filmó en África). Lo idiomático también integra esta «inversión irónica» y colabora en la generación de esa comicidad: más allá de algunos diálogos en un idioma ficticio que emula a los negroafricanos y la utilización como lenguaje prototípico de los «primitivos», como el balbuceo o, en caso de hablar en español, la falta de concordancia gramatical y el cambio deliberado de los acentos, amén del abuso de las interjecciones y una gestualidad primordial, el resto de diálogos ocurren en español porteño.

Como indica Josep Català, «A veces la imagen no tiene como misión representar lo conocido sino todo lo contrario. En estos casos se trata de ocultar lo desconocido, de *sustituirlo*» (Català, 2009: 66, cursivas nuestras). Este es un mecanismo clave en el análisis de *África ríe*, en la que los referentes vacíos de contenido, o mejor dicho, con contenido incierto, se *sustituyen* con aquello que puede resultar más o menos reseñable o reconocible desde el imaginario occidental, por ejemplo, su forzamiento deliberado con el orientalismo. Así, si bien la choza del jefe está construida con cañas, su interior está amueblado como un barroco aposento típico de un palacio oriental, y la poco conocida práctica de la poligamia africana subsahariana se convierte en un lujoso harén repleto de odaliscas. Como resume Ferrán Iniesta: «África, y en particular la habitada por negros subsaharianos, era el útopos, el no-lugar, la zona de la tierra en la cual todo era posible y de improbable comprobación» (Iniesta, 2001: 19). *África ríe* es ejemplo de esa vocación de volcar, en ese escenario contingente, una parodia de los tópicos y estereotipos que circulaban sobre este espacio inédito. Como apunta el historiador camerunés Achille Mbembe, África es una cadena de repeticiones conscientes de «huecos predeterminados» [*enclosed hollows*], de espacios vacíos pero bien delimitados cuya vastedad sólo se vería interrumpida por algunas generalidades compartidas; peligros, tambores, hambrunas, maldiciones míticas, hipérboles (Mbembe, 1988: 184), una suerte de «huecos saturados» —el antropólogo mexicano Carlos Jáuregui los llama «locus de la abundancia»— que muestran al africano como un ser barroco y excesivo. Un segundo tipo de «hueco», también presente en la película, se define (siguiendo a Mbembe) por un conjunto de disposiciones metonímicas deshumanizantes y rudimentarias (una austera prehistoria contemporánea o asincronía): desnudez, ritos salvajes, falta de conciencia sobre el bien y el mal, y sobre todo, rituales caníbales. Lo que destaca en *África ríe* no es sólo una vocación paródica sobre la *forma expedición* (que no sobre África) como hipertexto, sino que la generación de dicha «África artificial» (Mayer, 2002) —siempre tomada como una metáfora de la «invención» de África por parte de Occidente (Mudimbe, 1988)— cobra sentido literal: ella es un simulacro planificado, una invención del tío Melchor que junto a su antigua compañía de circo (la tribu) y don Diego, su ex socio (el jefe de la tribu), han creado esta ilusión de africanidad con la única intención de aleccionar a sus sobrinos. Esta idea de «puesta en abismo», de representación (espectáculo) dentro de una representación (película), juega con el campo perceptivo de modo que lo inverosímil de esta África deformada, finalmente adquiere una solución para su inverosimilitud (por otra parte, algo común a la parodia): todo ha sido una ilusión. África no existe.

Los «códigos referenciales» (Barthes, 1999) en *África ríe* que contienen (y conducen a) un conjunto de «ideologías extra-cinemáticas» (Snead, 1994) cauterizan, en cierto modo, las inquietudes sociales de un espacio y una época. En un país como la Argentina, marcado y diseñado a partir de la idea oposicional entre civilización y barbarie, *África ríe*, en sus propios términos y con sus propias reglas, también puede ser interpretada como una reflexión sobre la tensión sarmientina que definitivamente modeló nuestra construcción nacional y mental.

CONCLUSIONES

La Argentina fue uno de los países pioneros del cine, datando la primer filme de 1896, apenas dos años después de la primera proyección pública de los hermanos Lumière. Al presente la producción es vasta y, amén de las innovaciones tecnológicas, atravesó diversos pe-

ríodos estéticos en los cuales las fuentes de financiación, las presiones corporativas, el deseo de éxito fácil y las constricciones de los gobiernos de turno (proscripciones y exilios incluidos) no fueron aspectos contingentes. Si a ello sumamos el desinterés social y académico por la negritud, es comprensible que su tratamiento apenas haya rebasado los lugares comunes y no contemos con más referencia que la lista extensa (aunque incompleta) de 137 películas del Apéndice. Con todo, la negritud argentina fue tan importante que, aunque como curiosidad fundacional, cabe mencionar que en una de las primeras películas (lamentablemente perdida), el corto *Tango criollo* (Eugenio Py, 1906), actuó un negro, Agapito, ayudante del payaso Pepino 88 (José Podestá), bailando tango con corte y quebrada. Según Horacio Giménez (2005) ésta, junto a *El pericón nacional* (Eugenio Py, 1901), fueron proyectadas en las cortes de Alfonso XIII, y de Victor Manuel II y en el Vaticano, lo que invita a reflexionar sobre su recepción cuando ya la Argentina se imaginaba blanca. Esta dimensión del cine -su recepción masiva- nos interesa tanto como el análisis mismo de las películas. Descartamos toda explicación mecanicista que relacione directamente sus cualidades y deficiencias estéticas o técnicas con su acogida social, pues somos conscientes de que la interpretación experta que podamos hacer no es necesariamente la del público cuando se estrenó ni en la actualidad. Por otra parte, la posibilidad de conocer y entrevistar a muchos de aquellos actores y extras afrodescendientes proporcionará información de inestimable valor para redimensionar el contexto de producción fílmica desde la historia oral y la microhistoria³.

Parece claro que «Las representaciones de África y la diáspora africana están hoy día determinadas por una serie de imágenes increíblemente estables, pero de forma menos obvia estas imágenes han sido investidas de connotaciones variables, muchas veces irreconocibles» (Mayer, 2002: 9). Así lo demuestra *África ríe*, que más allá de reproducir la *forma expedición* con todos los rasgos prototípicos del género y del continente, ofrece un nivel interpretativo variable e irreconocible, en el sentido de que aunque se está hablando de/sobre África, simultáneamente se desestabiliza la misma idea sobre la que se habla para que ésta adquiera un nuevo sentido o resignificación (local). Si tomamos a *África ríe* como *exempla*, no sólo habla del África (occidental) imaginada sino que reflexiona —conscientemente o no— sobre el concepto de «lo negroafricano» —con las connotaciones y el significado desplazado que la negritud adquiere en la Argentina— desde un contexto de enunciación político y social en el que la negritud (asociada al recién derrocado peronismo, la inmigración socioeconómica del interior que dicho movimiento propició, la negación de una negritud «verdadera», etc.)

3 Otra tarea es el rastreo de películas que no llegaron a consumarse pero que formaban parte de un programa de producción o se encontraban en la fase de pre-producción. Ello va desde esbozos de ideas hasta filmes que no se comercializaron. Por ejemplo, Efraín Urbano Bischoff en su novela *Los esclavos no deben morir* (escrita hacia 1950 pero publicada recién en 1998), en un texto a manera de prólogo cita parte de la carta que el escritor y novelista mendocino Antonio Di Benedetto le envió tras recibir en 1953 una copia de la novela, pues Bischoff deseaba saber su opinión. Entre otras cuestiones, Di Benedetto expresó: «Creo que su novela tiene porvenir cinematográfico. Es del tipo apropiado para hacer una película de ambiente histórico nuestro, con un argumento que sin duda ejercerá influjo sobre la mayoría del público» (cit. en Bischoff, 1998: 6). Sobre lo que Bischoff comentó, «Ante esa indicación del amigo, le envié una síntesis de la novela, pues Di Benedetto estaba relacionado con una empresa productora cinematográfica de aquella ciudad de Mendoza. Pero 'Andes Film' cesó a poco sus actividades [...]. El libreto quedó, como un amistoso anhelo y una prueba de la cordialísima amistad de Di Benedetto» (op. cit., 1998: 7).

se convierte en un simulacro, en la reproducción de una copia sin el original. La institucionalización de los estereotipos sobre la negritud se genera a través de una narrativa hegemónica cuyas consecuencias son observables aún hoy, lo que la escritora nigeriana Chimamanda Adichie llama «El peligro de una historia única», «Así es como creamos una historia única: mostramos a un pueblo como una cosa, como una sola cosa. Una y otra vez. Hasta que se convierte en eso. [...] La consecuencia de la historia única es ésta: roba la dignidad de los pueblos; dificulta el reconocimiento de nuestra igualdad humana; enfatiza nuestras diferencias en lugar de nuestras similitudes»⁴.

La producción cinematográfica es un locus tanto de *perpetuación/reproducción* de estereotipos y prototipos raciales/de clase, así como también —aunque en menor medida— un locus de *contestación* de las narrativas dominantes de una nación. Si, como afirma Mayer «las ideas alternativas se desarrollan espontáneamente, tentativamente y descoordinadamente, generalmente anticipando mayores transformaciones políticas y sociales» (2002: 9), también podemos comprobar dicha tendencia con algunos ejemplos recientes del cine nacional, como *Revolución: El cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2011) que, desde el género histórico, adopta una dinámica de inclusión de la población negra como personajes del canon nacional, inclusión que puede explicarse desde el contexto actual de visibilización de este grupo y una revisión inclusiva de la historia atendiendo al protagonismo (y no sólo mera existencia), de los grupos subalternos.



José Agustín Ferreyra, director de cine (*¿Buenos Aires?*, 1940, fotógrafo no identificado).



Escena de la subasta de esclavos en *El grito sagrado*. La pareja que está de pie bajo el farol, en la tarima, son Luis Antonio Medina Castro y Rita Lucía Montero. De ella cabe decir que es la única actriz afroargentina del tronco colonial incluida en el *Diccionario de actrices del cine argentino: 1933-1997*, de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente (p. 168). Medina Castro, por su parte, es descendiente de negros portugueses de Cabo Verde, arribados ya entrado el siglo XX (fotógrafo no identificado, Buenos Aires, 1954) (Col. Pablo Cirio).

⁴ Tomado de http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html.



María Elena Lamadrid (izq.) y Ruth Noemí Silva (der.), afroargentinas del tronco colonial que participaron como extras en diversas películas, como *Hombre de la esquina rosada* y *África ríe*, respectivamente (Pablo Cirio, Merlo, 2009).



Ensayo general de la comparsa de la Asociación Misibamba en la película *Felicitas* (Pablo Cirio, Uribe Larrea, 2009).

APÉNDICE. FILMOGRAFÍA (GUÍA ALFABÉTICA ORIENTATIVA)⁵

Lamentablemente, no todas las películas indizadas están disponibles, ni siquiera para el especialista. Algunas no llegaron a comercializarse (como *Sangre negra*) y otras (como *El jinete correntino*, pero sobre todo las del cine mudo, como *Tango argentino*) están virtualmente perdidas. En esta lista de 137 películas excluimos la filmografía de José Agustín Ferreyra, la cual puede ser consultada en Couselo (1969: 131-146). Con todo, este somero listado no pretende exceder un carácter preliminar, que en el futuro pretendemos incrementar⁶.

5 Por razones de espacio, y dado el incipiente avance de nuestra investigación, nos ceñimos a las películas argentinas, con las parciales excepciones de las coproducciones internacionales *Sangre negra* (argentino-estadounidense), y *Defensa 1464* (ecuatoriana-argentina). Esperamos en el futuro poder dar cuenta de las películas extranjeras en que el Director o miembros destacados del Staff son argentinos, como la española *El negro que tenía el alma blanca*, de 1951, dirigida por Hugo del Carril.

6 Para mayor información sobre la mayoría de estas películas, consultar www.cinenacional.com.

- Adiós Buenos Aires (Leopoldo Torres Ríos, 1938)
 ¡Adiós problemas! (Kurt Land, 1955)
 Afroargentinos (Jorge Fortes y Diego Ceballos, 2002)
 Amalia (Enrique García Velloso, 1914)
 Amalio Reyes, un hombre (Enrique Carreras, 1970)
 Antropófagos o Devoradores de carne humana (Luis Moglia Barth, 1932)
 Argentino hasta la muerte (Fernando Ayala, 1971)
 Así es la vida (Enrique Carreras, 1977)
 Bendita seas (Luis Mottura, 1956)
 Buenos Aires canta (Antonio Solano, 1947)
 Buenos Aires, la tercera fundación (Clara Zappettini, 1980)
 Camila (María Luisa Bemberg, 1984)
 Canción de arrabal (Enrique Carreras, 1961)
 Candombe (una visión) (Mario Iglesias, 1992)
 Castelao (Biografía de un ilustre gallego) (Jorge Prelorán, 1980)
 Cinco grandes y una chica (Augusto Vatteone, 1950)
 Club del Clan (Enrique Carreras, 1964)
 Coche cama, alojamiento (Julio Porter, 1967)
 Corazón contento (Enrique Carreras, 1969)
 Cuarenta años de novios (Enrique Carreras, 1963)
 Dar la cara (José Martínez Suárez, 1962)
 Defensa 1464 (David Rubio, 2010)
 Difunta Correa (Hugo Reynaldo Mattar, 1975)
 Don Segundo Sombra (Manuel Antin, 1969)
 Eclipse de sol (Luis Saslavsky, 1943)
 El ángel desnudo (Carlos Hugo Christensen, 1946)
 El caso María Soledad (Héctor Olivera, 1993)
 El caso Matías (Aníbal Di Salvo, 1985)
 El centroforward murió al amanecer (René Mugica, 1961)
 El cóndor de oro (Enrique Muzio, 1995)
 El fantasma de la opereta (Enrique Carreras, 1955)
 El Fausto criollo (Luis Saslavsky, 1979)
 El grito sagrado (Luis César Amadori, 1954)
 El ídolo del tango (Héctor Canziani, 1949)
 El jinete correntino (Jorge Prelorán, 1963)
 El mucamo de la niña (Enrique Carreras y Juan Sires, 1951)
 El muerto (Héctor Olivera, 1975)
 El santo de la espada (Leopoldo Torre Nilsson, 1970)
 El sátiro (Kurt Land, 1970)
 El sonámbulo que quería dormir (Juan Sires, 1956)
 El tambor de Tacuarí (Carlos Borcosque, 1948)
 El último cow-boy (Juan Sires, 1954)
 Ellos nos hicieron así (Mario Soffici, 1953)
 Embrujo (Enrique Susini, 1941)
 En el viejo Buenos Aires (Antonio Momplet, 1975)
 Escuela de campeones (Ralph Pappier, 1950)
 Escuela de sirenas... y tiburones (Enrique Carreras, 1955)
 Esquiú, una luz en el sendero (Ralph Pappier, 1965)
 Ésta es mi Argentina (Leo Fleider, 1974)
 Estrellas de Buenos Aires (Kurt Land, 1956)
 Extraña ternura (Daniel Tinayre, 1964)
 Fantoche (Román Viñoly Barreto, 1957)
 Felicitas (Teresa Costantini, 2009)
 Furia en la isla (Oscar Cabeillou, 1976)
 Gotán (Ricardo Alventosa, 1965)
 Guacho (Lucas Demare, 1954)
 Historia de una carta (Julio Porter, 1957)
 Hombre de la esquina rosada (René Mugica, 1962)
 Intermezzo criminal (Luis José Moglia Barth, 1953)
 Juan Manuel de Rosas (Manuel Antin, 1972)
 Juvenilia (Augusto César Vatteone, 1943)
 Kuma Ching (Daniel Tinayre, 1969)
 La fin del mundo (Emilio Vieyra, 1963)
 La gran aventura (Emilio Vieyra, 1974)
 La guerra de los sostenes (Gerardo Sofovich, 1976)
 La historia del tango (Manuel Romero, 1949)
 La madrastra (Rodolfo Blasco, 1960)
 La Madre María (Lucas Demare, 1974)
 La mano que aprieta (Enrique Carreras, 1953)
 La muerte camina en la lluvia (Carlos Christensen, 1948)
 La muerte en las calles (Leo Fleider, 1952)
 La orquídea (Ernesto Arancibia, 1951)
 La pandilla inolvidable (Máximo Berrondo, 1972)
 La parda Flora (León Klimovsky, 1952)
 La patota (Daniel Tinayre, 1960)
 La patrulla chiflada (Carlos Rinaldi, 1952)
 La Quintrala (doña Catalina de los Ríos y Lisperguer) (Hugo del Carril, 1955)
 La tía de Carlitos (Enrique Carreras, 1953)
 La virgen gaucha (Abel Rubén Beltrami, 1987)
 Las aventuras de Pikín (Alberto Abdala, 1977)
 Las barras bravas (Enrique Carreras, 1985)
 Las zapatillas coloradas (Juan Sires y Enrique Carreras, 1952)
 Locuras, tiros y mambo (Leo Fleider, 1951)
 Los de la mesa 10 (Simón Feldman, 1960)
 Los guerrilleros (Lucas Demare, 1965)
 Los inconstantes (Rodolfo Kuhn, 1963)
 Los tres mosquiteros (Enrique Carreras, 1953)
 Luna Park (Rubén Cavallotti, 1960)
 María de los Ángeles (Ernesto Arancibia, 1948)
 Mary tuvo la culpa (Carlos Torres Ríos, 1950)
 Maternidad sin hombres (Carlos Rinaldi, 1968)
 Me sobra un marido (Gerardo Sofovich, 1987)
 Melodías de América (Eduardo Morera, 1942)

- Mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955)
Mi hijo Ceferino Namuncurá (Jorge Mobaied, 1972)
Mi noche triste (Lucas Demare, 1952)
Mingo y Aníbal en la mansión embrujada (Enrique Carreras, 1986)
Misteriosa Buenos Aires (Alberto Fischerman, 1981)
Muchacho que vas cantando (Enrique Carreras, 1971)
Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes (Fernando Siro, 1965)
Negro che (Alberto Masliah, 2006)
Nosotros los monos (Edmund Valladares, 1970)
Operación Guante Verde (Sergio Móttola y Alberto Abdala, 1974)
Oscar Alemán : Vida con swing (Hernán Gaffet, 2001)
Pampa bárbara (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945)
Pasó en mi barrio (Mario Soffici, 1951)
Patolandia nuclear (Julio Saraceni, 1978)
¿Por qué mintió la cigüeña? (Carlos Christensen, 1949)
¡Qué rico el mambo! (Mario Lugones, 1952)
Quebracho (Ricardo Wullicher, 1974)
Rescate de sangre (Francisco Mugica, 1952)
Revolución : El cruce de los Andes (Leandro Ipiña, 2010)
Ritmo a todo color (Máximo Berrondo, 1980)
Ritmo, amor y picardía (Enrique Carreras, 1955)
Ritmo, sal y pimienta (Carlos Torres Ríos, 1951)
- Rituales sonoros - Candombe* (Mabel Maio, 1999)
Romance musical (Ernesto Arancibia, 1946)
Romeo y Julita (Enrique Carreras, 1954)
Sangre negra (Pierre Chenal, 1951)
Si se calla el cantor (Enrique Dawi, 1973)
Siete gritos en el mar (Enrique Carreras, 1954)
Soluna (Marcos Madanes, 1967)
Soy del tiempo de Gardel (Homero Cárpena, 1954)
Tango criollo (Eugenio Py, 1906)
Testigo para un crimen (Emilio Vieyra, 1963)
Tres veces Ana (David José Kohon, 1961)
Un elefante color ilusión (Derlis Beccaglia, 1970)
Una excursión a los indios ranqueles (Derlis Beccaglia, 1965)
Vamos a soñar con el amor (Enrique Carreras, 1971)
Venga a bailar el rock (Carlos Marcos Stevani, 1957)
Vete de mí (Una de pasiones) (Alberto Ponce, 1996)
Viaje de una noche de verano (Rubén Cavallotti, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, René Mugica, Carlos Rinaldi y Fernando Ayala, 1965)
Viaje de una noche de verano (Rubén Cavallotti, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, René Mugica, Carlos Rinaldi y Fernando Ayala, 1965)
¡Viva la vida! (Enrique Carreras, 1969)
Zafra (Lucas Demare, 1959)

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO PAZOS, Roberto y Raúl CLEMENTE (2007), *Diccionario de actrices del cine argentino: 1933-1997*, Buenos Aires, Corregidor.
- BARTHES, Roland (1999), *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- BISCHOFF, Efraín U. (1998), *Los esclavos no saben morir*, Córdoba, Copiar.
- CATALÀ, Josep. M. (2009), «Espejo africano: el cine y la deriva de los continentes», en Antoni Castel y José Carlos Sendín (eds.) (2009) *Imaginar África. Los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*, Madrid, Libros de la Catarata / Casa África, pp. 65-90.
- CANETO, Guillermo, Marcela CASSINELLI, Héctor GONZÁLEZ BERGEROT, et al. (1996), *Historia de los primeros años del cine en la Argentina: 1895-1910*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina.
- CIRIO, Norberto Pablo (2007a), «¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires», en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 21, pp. 84-120.
- (2007b), «La música afroargentina a través de la documentación iconográfica», en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 13, pp. 126-155.
- (2010a), «Afroargentino del tronco colonial, una categoría autogestada», en *Novamérica*, 127, pp. 28-32.
- (2010b), «La historia negra del tango: Todo tiene su 'historia negra' pero de ésta estamos orgullosos», en *Revista de Historia Bonaerense*, 36, pp. 97-107.

- (2010c), «Raíces y significado. Crónica de un año patrio», en *Bocadesapo*, 8, pp. 42-45, <http://www.bocadesapo.com.ar/index2.html> [consultado el 22-8-2011].
- (2010d), «Donde arde el fuego nuestro», en *El Corsito*, 38, pp. 1-2, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, UBA.
- COUSELO, Jorge Miguel (1969), *El negro Ferreyra: Un cine por instinto*, Buenos Aires, Free-land.
- FRIGERIO, Alejandro (2006), «'Negros' y 'Blancos' en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales», en Leticia Maronese (comp.) (2006) *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 77-89.
- (2008), «De la 'desaparición' de los negros a la 'reaparición' de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina», en Gladys Lechini (comp.) (2008) *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: Herencia, presencia y visiones del otro*, Buenos Aires, Clacso, pp. 117-144.
- GIMÉNEZ, Horacio G. (2005), «El 'Negro' Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional», *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, 3, <http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf> [consultado el 1-6-2007].
- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody*, Urbana, University of Illinois Press.
- INIESTA, Ferrán (2001), *El planeta negro. Aproximación histórica a las culturas africanas*, Madrid, Libros de la Catarata.
- MARANGHELLO, César (2000), «El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)», en *La Mirada Cautiva*, 4, pp. 49-87.
- MARANGHELLO, César y Andrés INSAURRALDE (comps.) (2006a), *Hugo del Carril: El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine.
- (2006b), *Cine en 2 x 4*, Buenos Aires, Museo del Cine.
- MBEMBE, Achille (2001), *On the Postcolony*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- MEYER, Ruth (2002) *Artificial Africas. Colonial Images in Times of Globalization*, Hanover, UP of New England.
- MUDIMBE, Y. V. (1988), *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indianapolis, Indiana UP.
- PASTOUREAU, Michel (2010), *Negro: Historia de un color*, Madrid, 451.jpeg.
- PÉREZ GUARNIERI, Augusto (2010), «Relevamiento de las representaciones de los afroargentinos del tronco colonial en los actos escolares por el bicentenario del primero gobierno patrio», *El Corsito*, 39, pp. V-VII, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.
- PIETERSE, Jan Neverdeen (1998), *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Yale UP.
- PINES, Jim (1975), *Blacks in Film: A Survey of Racial Themes and Images in American Film*, London, Studio Vista.
- RATIER, Hugo (1971), *El cabecita negra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ROSS, Karen (1995), *Black and White Media: Black Images in Popular Film and Television*, Cambridge, Polity Press.
- SNEAD, James (1994), *White Screens, Black Images: Hollywood from the Dark Side*, Kentucky, Routledge.

- SOLOMIANSKI, Alejandro (2003), *Identidades secretas: la negritud argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- TURNER, Patricia (2002), *Ceramic Uncles and Celluloid Mammies. Black Images and their Influence on Culture*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- URRUTIA, Jorge (2000), *Lectura de lo oscuro. Una semiótica de África*, Madrid, Biblioteca Nueva.

