

La cabaña del Tío Tom (Uncle Tom's Cabin), la esclavitud atlántica y representaciones de la negritud en la esfera pública en la Ciudad de México de mediados del siglo XIX

Celso Thomas Castilho
Vanderbilt University

Las representaciones teatrales de *La cabaña del tío Tom* formaron parte de la cartelera cultural de la Ciudad de México en 1857.ⁱ Según informa una nota del *Diario de Avisos*, la única representación agendada en enero de 1857 pronto dio lugar a seis más ese mismo mes; hasta al final del año, la pieza se presentaría decenas de veces, en por lo menos tres teatros diferentes.ⁱⁱ No es exagerar decir que las dramatizaciones de *La cabaña del tío Tom* tuvieron un impacto inmediato. Los espectáculos ofrecieron innovaciones interesantes en los personajes y escenas, los cuales hubiesen sorprendido hasta a la autora estadounidense, Harriet Beecher Stowe, quien originalmente lanzó la historia en forma de seriado en 1851. La novela de Stowe se publicó en libro en 1852 y rápidamente se vendieron más de 300,000 copias, rompiendo récords de novelas anteriores. Fue casi instantáneamente traducida al francés, alemán, español, italiano, danés, portugués, sueco, polaco, y también fue un éxito total en la Gran Bretaña.ⁱⁱⁱ El mismo año de su publicación—1852—el famoso “tío Tom” subió a los palcos de Nueva York y Baltimore, entre otras ciudades.^{iv} La perceptible resonancia de *La cabaña del tío Tom* en España, donde rápidamente vendió dos ediciones de una traducción y una edición de al menos otras seis traducciones, fue primordial para su difusión en México y Latinoamérica.^v La prensa mexicana, mientras tanto, también fomentó este fenómeno global. Desde al menos 1853, o cuatro años antes de la primera ola de representaciones teatrales de *La cabaña del tío Tom* en la Ciudad de México, los periódicos discutían la resonancia de Stowe y su obra en Europa y Latinoamérica. También anunciaban la venta del libro, así como de otras novelas y textos europeos sobre la esclavitud.

En México, su adaptación teatral derivó de las versiones de la misma que se presentaron en París y Madrid pocos meses después de su estreno en los Estados Unidos.

Constatamos que el elenco de personajes afrodescendientes en este repertorio franco-hispano-mexicano fue distinto de las versiones iniciales que se produjeron en los Estados Unidos. Y, que esta innovación a la obra en parte explica el porqué el tema de la negritud se hizo tan presente en los espectáculos mexicanos. A la vez, sabemos que los anuncios de los periódicos que publicitaban los eventos también contribuyeron al enfatizar este tema en relación a la obra. Además, como demostraremos más adelante, no se puede entender el éxito de *La cabaña del tío Tom* sin tomar en cuenta y conectar la popularidad de sus presentaciones en 1857 con un contexto local donde las representaciones de la negritud también eran evidentes en la cultura popular. Por lo tanto, dentro de nuestros objetivos mayores para este artículo, nos cabe primero demostrar cómo la esclavitud atlántica fue un proceso importante en la articulación del campo intelectual hispano-mexicano a mediados del siglo XIX. Segundo, y con énfasis en las representaciones teatrales, señalamos cómo las construcciones de la negritud que emergieron de *La cabaña del Tío Tom* marcaron y reforzaron tendencias raciales en la esfera pública.

En cuanto a este segundo punto y a nuestra aproximación al análisis de la negritud, enfatizamos que el enfoque será en las interacciones entre los personajes afrodescendientes y blancos, y en particular en cómo discusiones sobre familia, género, ciudadanía y violencia crearon y sustentaron nociones específicas de la negritud. Personajes familiares como la mulata esclavizada, Eliza, y su hijo Enrique (Harry) estuvieron en el centro de estos procesos, como también lo estuvo el personaje Ricardo Harris, un esclavista mulato y el villano de la historia. Pero ni Harris ni tampoco los personajes “negritos” Bengalí y Filemón figuraron en la versión original de Stowe. Los papeles de los tres, sin embargo, fueron cruciales para las diversas reflexiones sobre la negritud que ocurren en la obra. Éstas, a final de cuentas, llegan a identificar a los tropos del “negrito” como representativos de la negritud. Principalmente en la segunda parte del artículo, el análisis girará en torno del habla, descripciones físicas y comportamientos de personajes afrodescendientes, pero con énfasis en como se articula la noción del “negrito”. Este es un término que se usa en la literatura académica, cuidadosa y rigurosamente, y aparecerá aquí siempre en relación con dichos referentes culturales. En explicitarlo, buscamos dejar claro que el uno—la construcción del “negrito”—jamás puede ser entendido como la totalidad del otro, la negritud.

Al profundizar en estas dos cuestiones—el pensamiento sobre la esclavitud en el atlántico hispano y las prácticas locales de racialización—ampliamos los términos por cuales se ha estudiado la historia de *La cabaña del tío Tom*. Ciertamente, este artículo llama la atención al hecho de que la circulación de esta historia impulsó reflexiones amplias sobre raza, derechos de las mujeres y educación; que ganó tracción y evolucionó en sus implicaciones, y que a través de sus varios interlocutores—periodistas, guionistas, actores y actrices—los latinoamericanos tuvieron un papel decisivo en la formación de este fenómeno popularmente llamado “Tom Manía”. Sin embargo, y con pocas excepciones, se ha interpretado la historia de *La cabaña del tío Tom* principalmente como un relato estadounidense o europeo.^{vi} Ésta, quizás, no es una premisa accidental. Puede estar enraizada en creencias más profundas sobre quiénes eran considerados capaces de participar en las discusiones literarias de la época; o como una persona escribió en una publicación mensual neoyorquina: los “aztecas, gauchos, o brasileños” todavía no habían sido “Tío Tomizados”.^{vii} Como mostraremos, la historia reverberó ampliamente a lo largo de Latinoamérica. En la prensa, libros y teatros, ésta cautivó audiencias en lugares como la Ciudad de México, La Paz y Río de Janeiro. También resonó en Lima, Bogotá y el Río de la Plata, así como en el Caribe, donde importantes pensadores en Cuba y Haití la analizaron críticamente.^{viii}

Al mismo tiempo, centrarse en la circulación de *La cabaña del tío Tom* ayuda a formular preguntas nuevas sobre la esfera pública y, más específicamente, sobre cómo las representaciones de *Tom* fueron parte de un conjunto más amplio de representaciones de la esclavitud y negritud que moldearon normas culturales.^{ix} Al enfocarme principalmente en el teatro, y siendo consciente de su interrelación con la cultura impresa, me aproximo a las representaciones teatrales mismas como constitutivas de imaginarios locales y transatlánticos, como sitios de producción y normalización de formaciones raciales.^x Al hacer la esfera pública consecuente para el estudio de la esclavitud, estamos argumentando que las representaciones de la esclavitud en la cultura popular ayudaron a normalizar, a legitimar incluso, la noción de negritud como cómica, entretenida y, en última instancia, como diferente. Procedemos en dos partes. Comenzamos delineando los contextos que dieron origen a las representaciones mexicanas de *La cabaña del tío Tom*. La primera parte conecta la circulación del relato de Harriet Beecher Stowe en el Atlántico español

con cambios notorios en la historia de la esclavitud decimonónica. La segunda sección considera más atentamente la prominencia de la negritud en las representaciones teatrales de la Ciudad de México.

Los espectáculos de *El Tío Tom* y las representaciones de la negritud

El éxito teatral de *La cabaña de Tom* en 1857 resultó sin duda de la visibilidad del relato en la arena literaria, pero su amplio atractivo también forma parte de, y genera nuevas preguntas sobre, las historias interrelacionadas de la negritud y los legados culturales de la esclavitud en la vida pública de mediados del siglo XIX. Esta sección se enfoca en las representaciones teatrales de *Tom* para considerar cómo aspectos de estas interactuaron con tropos existentes sobre la negritud en la cultura popular. Desde aquí, podemos apreciar puntos de contacto entre las historias de la esfera pública y la esclavitud atlántica.

En cierta medida, basados en su popularidad en Francia y España, no es sorprendente que *La cabaña de Tom* tuviese el éxito que tuvo en la Ciudad de México. Después de un debut arrasador en París, donde al menos tres versiones teatrales existieron, la obra fue presentada en Madrid por primera vez en marzo de 1853.^{xi} Adaptada de un guion francés, la versión de Ramón de Valladares y Saavedra resonó entre las audiencias locales, quienes disfrutaron espectáculos en seis teatros diferentes; se dice que la reina Isabel II atendió, y aprobó, una de esas muestras.^{xii} En este sentido, Pere Gifra Adroher nota que la producción de Valladares también fue bien recibida en otros lugares, teniendo al menos seis representaciones en el teatro Odeón de Barcelona. Fue, además, incorporada al repertorio de compañías teatrales más pequeñas en Alicante, Málaga, Valencia y Gandía.^{xiii} Y, resulta que otras versiones de *La cabaña de Tom*, quizás con enfoques aún más críticos, también hicieron parte de la “Tom Manía” en España. Regresando a la investigación de Surwillo, vemos que una obra interpretada en la ciudad portuaria de Cádiz, llamada *Haley, ó, el traficante de negros*, se basó directamente en la historia de Stowe para criticar las conexiones locales con el tráfico; en particular, enfatizaba que ese mismo comercio (de esclavos) que separaba familias era una fuente importante para la economía local.^{xiv} Así, su trayectoria europea y, como veremos, caribeña también, impulsó el atractivo de la obra en la Ciudad de México. Un programa

de presentaciones del Teatro de Oriente en noviembre de 1857 anunciaba la llegada de este “¡magnífico espectáculo por primera y única vez en este teatro!”. Aunque ya había sido interpretada en la capital por diez meses, aún así era un evento formidable para el Teatro de Oriente. El anuncio defendía que *La cabaña del tío Tomás*, a pesar de los “innumerables gastos” necesarios para producirla, “ha obtenido [el aclamo del público] en los teatros de esta capital, como en los de la Habana y la Península”.^{xv} En ausencia de más investigación, la referencia a los espectáculos en La Habana es interesante dada la prominencia de los temas antiesclavistas en ellos y la censura de tales cuestiones en la isla. Reconocemos, aún así, que la función principal del anuncio es de crear publicidad y dejamos de lado la necesidad de entrar en debates sobre su posible exageración. Sobre su éxito en la “Península”, sin embargo, esto es más seguro.

La obra de Valladares, llegando a México en enero de 1857, formó parte de procesos locales ligados a raza e inclusión. Seguimos con una sinopsis selectiva de la pieza para ayudar en el análisis. Ubicada inicialmente en Kentucky, antes de trasladarse a unas escenas en un mercado donde se vendían esclavos en Nueva Orleans, y finalmente a una plantación sobre el río Mississippi, el guion incluye seis actos, enfocándose en las aspiraciones de libertad de la mulata esclavizada Eliza y su hijo Enrique. Sus continuos intentos de reunificación familiar con Jorge, el padre del niño, convierte las discusiones sobre maternidad y familia en centrales para la trama.^{xvi} La separación es presentada desde el primer acto, cuando el traficante de esclavos y especulador Haley hace una oferta por el joven Enrique. Angustiada por las noticias, Eliza huye con Enrique. Termina en la casa del famoso senador Bird, quien contrariamente a sus creencias partidistas (él había votado a favor de la Ley de esclavos fugitivos de 1850), ayuda a la madre y al niño a eludir a sus captores. Su esposa, es una influencia mayor en sus acciones, viendo en Enrique reminiscencias de su propio hijo que había muerto no hace mucho. Jorge, mientras tanto, es propiedad del terrateniente mulato Ricardo Harris, la encarnación del cruel “Simon Legree” de la novela de Stowe. Exasperado por las frecuentes golpizas, y nuevas restricciones para visitar a su familia, Jorge también escapa—hacia el norte, a “Canadá”—con esperanzas de ganar dinero para libertar su familia. Hasta ahí, la historia original de Stowe es reconocible, aunque algunos personajes como el “tío Tom” y “Eva”, los protagonistas en las adaptaciones teatrales

estadounidenses, tenían papeles menores en la versión de Valladares.^{xvii} La obra de Valladares dependía de un vívido cuarto acto que presentó una confrontación violenta entre los fugitivos y sus aliados (Eliza, Enrique, Jorge, Mr. Bird) y los captores (Ricardo Harris y Haley). En la conmoción, Jorge trata de disparar a Harris, y Bird hiere a Haley. El tío Tom aquí sí tiene un papel importante, poniéndose en la línea de tiro (disuadiendo a Jorge de disparar), y después atendiendo a Haley cuando Harris lo da por muerto. La escena se cierra con un cambio importante del original: conmovido por la atención del esclavizado, Haley se une a su causa, y se compromete al truncar las ambiciones de Harris de comprar y atormentar a Jorge, Eliza y Enrique.

Las luchas por reunificar a la familia se intensifican en los últimos dos actos, con una subasta de esclavos y la nueva plantación de Harris como trasfondo. Como en la novela de Stowe, y en otras adaptaciones Latinoamericanas, la muerte súbita de “buenos amos” deja a los esclavizados en las manos del mercado esclavo.^{xviii} Así, encontramos a madre e hijo en subasta después de que la propiedad de su dueña fuese repartida después de su muerte. Dramáticamente, sin embargo, Haley reaparece en este penúltimo acto. Aún manteniendo una relación de negocios con Harris, quien era el dueño del fugado Jorge, Haley obtiene permiso para vender cuatro de sus esclavos para obtener dinero para comprar nuevos esclavos. Al darle esta autorización a Haley, este en torno negoció con Jorge para que compre su propia libertad. Esto le permite a Jorge aparecer en la subasta para retar a Harris a comprar a Eliza. Irritado por haber perdido a “su” Jorge, y furioso por no haber logrado comprar a Eliza, Harris se venga comprando al niño Enrique. El acto termina con las dramáticas súplicas de Eliza por la libertad de Enrique. Ella hasta propone re-esclavizarse para salvar a su hijo; mientras el dueto “negrito” de Bengalí y Filemón, quienes también han figurado a lo largo del trama, y a quienes volveremos en breve, ofrecen un contraste cómico durante la subasta. Bengalí piensa beneficiarse del frenesí especulativo y trata de vender a Filemón. Éste, sin embargo, finge enfermedad exitosamente y obstruye cualquier oferta de compra.

Simbólicamente, el asalto a la propiedad esclava culmina en un vertiginoso acto final, donde una ola de intervenciones permite la reunificación de la familia esclava. Tanto Eliza como Jorge se escabullen dentro de la plantación de Harris en busca de su hijo. Consciente de ello, y

esperando el intento, Harris acorralla a Eliza. Ella sólo es capaz de eludirlo porque alguien la protege, brincando sobre Harris durante el ataque. Después, nos enteramos que tal “salvador” fue nadie menos que el tío Tom, el propio esclavo de Harris. Al enterarse, Harris, predeciblemente, manda azotar a Tom. Sin embargo, no es asesinado, como en la novela. Su resurgimiento es uno más de los giros de Valladares. Otro es que Bengalí, del dueto “negrito”, también vuelve a la plantación de Harris y lo confronta. En la lucha, Harris muere apuñalado. Y, por su parte, Bengalí todavía haría más. Antes de enfrentarlo, escuchó a Harris ordenando a sus capataces que lleven a Enrique al río para arrojarlo en una hora. Es hacia el río, entonces, que Bengalí sale corriendo después de la muerte de Harris; salva al niño, poniendo en marcha un fin “triumfante”. Por sus acciones, Haley, el traficante, libera a Bengalí. Haley, de hecho, promete comprar a todos los esclavos para liberarlos. El senador Bird, quien también había regresado a la plantación, es conmovido por los eventos y declara que regresará al congreso para proponer cambios a la “ley”. Volteando hacia el cielo, Tom cierra la obra exclamando “¡Bendita sea la bondad de Dios!”^{xxix}

Un texto que aún merece lecturas con atención a sus construcciones de la religiosidad y de “los Estados Unidos,” *La cabaña de Tom* de Valladares es pertinente para nosotros por cómo desarrolla formaciones raciales, y por cómo este proceso se revela ante referentes locales de la negritud en la cultura popular. Profundizaremos más ampliamente en dos aspectos de este proceso: la representación ambigua del liberto negro, vista principalmente en la caracterización de Ricardo Harris, y el uso de personajes “negritos”, que evocan una tradición más amplia de juglares que era familiar en la Ciudad de México.^{xx} Para empezar, es notable que Valladares, quien replicó el patrón de caracterización de la versión francesa en que se basó, convirtió a un afrodescendiente, un liberto, en el villano. Eliza dijo que él “fue como nosotros esclavo [sic] en otro tiempo”.^{xxi} El “liberto negro” se convierte en un tema recurrente en el texto. Curiosamente, esclavista blanco tras esclavista blanco no pudieron entender como “él [Harris] mismo; nacido esclavo, ha venido á su vez á tener esclavos y devolver á sus semejantes los latigazos que tal vez no recibió nunca”.^{xxii} Al presentar esto como una paradoja racial, el texto hace parecer que esta supuesta “inconsistencia” plaga a los afrodescendientes, dejando pasar, desde luego, como algo más comprensible, la esclavización por parte de blancos. En otra escena relacionada, el senador es atrapado en una conversación cuasi-

cómica con Bengalí, uno de los pícaros “negritos” de la obra. El senador señala que Bengalí encarna la razón por la cual no puede apoyar la abolición de la esclavitud: “Ahí tienes lo que es el negro libre”.^{xxiii} Esto, en respuesta a la afirmación de Bengalí, entendida sarcásticamente, que él estaría de acuerdo con la esclavitud si él fuese “amo y no escavo [sic]”.^{xxiv} Aunque crítico por el oportunismo de Bengalí, no hay una mirada proverbial en el espejo para el senador quien, hasta ese punto, mantenía una defensa legal y supuestamente “coherente” de la esclavitud. Por medio de ejemplos selectivos donde el pasado de Harris es introducido, el público es presentado con una construcción de la negritud despojada de dimensiones éticas e intelectuales. Los términos “inconsistente” y “malicioso” tienen referentes raciales en la trama y es notable la manera, casi invisible, por la cual se intercambian expresiones de “ira” y “celos” con descripciones de la “negritud”.

Más allá de este ejemplo, la obra connota una ambigüedad sobre la negritud en su presentación del dueto “negrito”: Bengalí y Filemón. De hecho, aunque el uso de estos personajes comunes viniera de la adaptación francesa, su inclusión sugiere que Valladares consideró que las audiencias los recibirían bien. Por lo que se puede deducir a partir de los anuncios del espectáculo, los actores no eran afrodescendientes. Es entonces especialmente importante concentrarse en el cómo se articulaba la negritud. Es decir, ¿qué señas usaron para crear la imagen del “negrito”? Para empezar, Bengalí y Filemón hablaban en una “habla esclava” imaginaria usando un acento “caribeño”, percibido como una forma “irregular”, “regional”, o “africanizada” del español. Los “errores” gramáticos, sobre todo, influyeron en su comicidad. En una escena temprana, donde Bengalí supone que la muerte de su ama implicaría su libertad, y él, juguetonamente, la anima: “Qué buena ama que va á modirse muy pronto ... ¡Qué buena ama! [dice éste saltando y cantando en el tono del tango]”.^{xxv} Además de equivocado sobre sus posibilidades de liberarse, las acciones físicas de Bengalí son parte del repertorio. Así, la referencia afrocultural al “tango” aparece como extensión de su comportamiento infantil y el brincoteo de Bengalí enfatiza la asociación del “negro” con el “entretenimiento”. Esta fue una narrativa racial presentada en la obra. Por ejemplo, cuando un traficante consideró comprar al niño Enrique al inicio de la obra, lo racionalizó así: “es mi mejor negocio ... esos chicos son artículos de fantasía, de lujo”.^{xxvi} La normalización de este

comercio de niños y la racialización de estos atributos de “fantasía” y “lujo” sucedieron al mismo tiempo. Mientras, y aunque Bengalí tendría un papel de importancia en el último acto, su personaje fue definido de acuerdo con sus acciones físicas y sus instintos. En vez de elaborar un discurso, Bengalí grita y brinca—“¡Viva la libertad!”—al final de la pieza.^{xxvii} En suma, a través de ambos ejemplos, con el “villano negro” Harris y los “negrismos” cómicos de Bengalí, notamos los parámetros estrechos por los cuales las nociones de negritud eran transmitidas.

Al pensar más ampliamente sobre el porqué esta obra disfrutó la popularidad que tuvo, es necesario considerar su sincronía con la expansión del mundo teatral en la Ciudad de México y sus lazos simbólicos con una historia más antigua de representaciones populares del “negrito” en la vida pública. Nuevas investigaciones sobre la historia social y cultural del teatro documentan las diversas formas que el teatro floreció a mediados del siglo. Por ejemplo, Lance Ingwersen detalla que entre 1840 y 1860, se “tramitaron no menos de 200 peticiones de licencia para sketches cómicos callejeros, actos circenses y acrobáticos, espectáculos ecuestres, conciertos al aire libre, interpretaciones de danzas y versos, teatro de marionetas, pastorelas, lanzamientos de globos aerostáticos, e incluso batallas entre leones y tigres”.^{xxviii} Ciertamente, tales eventos atrajeron a gente de diversos contextos sociales. El tema de la heterogeneidad de los públicos está también presente en la investigación de Luis de Pablo Hammeken, quien a partir de una nota de periódico, capta este perfil amplio: “se compone de algunos propietarios, de muchos empleados, de pocos comerciantes, de más pocos artistas, de uno que otro escritor y de ningún artesano; a no ser los domingos, en que acuden muchos aficionados de esta clase interesante y buena.”^{xxix} Notando el apoyo al entretenimiento, inversores financiaron la construcción de ocho instalaciones, “desde pintorescas estructuras barriales como el Teatro de la Unión, hasta el monumental Gran Teatro Nacional de 2,200 plazas”, que abrió en 1844.^{xxx} Fue precisamente en el Teatro Nacional, en septiembre de 1857, donde el “baile de los negritos, que tiene lugar en el famoso y popular drama, *La cabaña del Tío Tom*”, apareció como parte de otro espectáculo: una ópera.^{xxxi} Este cruce de teatro, baile y ópera reflejaba normas de la cultura teatral, dado que “el público que asistía los teatros principales de la ciudad era, en términos generales, el mismo, sin importar la clase de espectáculo que se ofreciera: podía tratarse de teatro en prosa o en verso, de

ópera, zarzuela o vaudeville, incluso de exhibiciones de magia, acrobacia y otras artes circenses.^{xxxii} Regresando al “baile de los negritos,” y sin más pistas de lo que el mismo implicaba, sabemos que su aparición señalaba una aceptación de esta forma de cultura popular; sabemos que aunque no ridiculizaba explícitamente a los afrodescendientes, sí transmitía sus historias por medio del entretenimiento. Este proceso pasó principalmente sobre el escenario, pero también en la cultura impresa, “en pósteres, programas y guiones” que eran fundamentales para el teatro.^{xxxiii}

También se dio el caso de que las audiencias locales encontraron las “travesuras” de Bengalí y Filemón al tiempo que otras representaciones del “negrito” ganaban visibilidad, lo que nos ayuda a pensar sobre la significación duradera de este estilo de racialización popular. Coincidiendo con los espectáculos de *La cabaña de Tom*, por ejemplo, surgió un renovado interés en el personaje del “negrito poeta”, quien encabezó calendarios entre 1855 y 1872. Vendidos en mercados locales y hechos para consumo popular, los calendarios representaban en palabras de Edward Wright-Ríos, “un movimiento para crear un consenso nacional y una identidad mexicana compartida por medio de la literatura y el arte”.^{xxxiv} En efecto, los calendarios del “negrito poeta” estuvieron a venta en diferentes imprentas a fines de los 1850. En 1857, por ejemplo, el año de los espectáculos de *Tom*, la tienda de Vicente Segura anunció un calendario del “negrito poeta”.^{xxxv} Por coincidencia o no, este era el mismo lugar donde los periódicos comentando sobre los espectáculos de *Tom* fueron impresos. El poeta, desde luego, refiere al famoso José Vasconcelos del siglo XVIII. Supuestamente nacido en un pequeño pueblo de Puebla de padres esclavizados del Congo, la leyenda dice que aprendió a leer y escribir con los jesuitas. Su fama como un poeta inteligente y popular creció, y fragmentos de sus versos aparecieron en novelas importantes del siglo XIX y, ciertamente, en estos calendarios de la época.^{xxxvi} Y, sin poder mostrar ninguna relación comercial explícita, sí encontramos otro anuncio del mismo año (1857) para un espectáculo cómico de marionetas llamado la “La ascensión del negrito”. Más que nada, refuerza la idea que el personaje del “negrito” era visible en la vida pública.^{xxxvii}

Poco después, otro “negrito” cautivó a las audiencias en la Ciudad de México, emergiendo en el contexto de los 1860 y la intervención francesa. En un artículo publicado en esta revista hace

una década, se mostraba que una obra callejera en dos actos titulada “La guerra de los pasteles”, era “extremadamente popular”, y que “por implicación criticaba al emperador respaldado por los franceses”.^{xxxviii} El “negrito”, según el artículo, representaba las aspiraciones nacionales en contra de los franceses, y para algunos, esta resistencia negra aludía a “la rebelión haitiana que dirigió Toussaint L’Overture”.^{xxxix} Notablemente, la representación incluía una relación entre la audiencia y “el negrito”: “El público zapatea, rechifla y aplaude mientras el negrito derrota a los franceses”.^{xl} Aunque originalmente examinada en términos de lo que la obra ilumina sobre construcciones de nacionalidad, vale la pena añadir que la popularidad del “negrito” muestra que la historia de la esclavitud informó estos espectáculos.

Aunque individualmente estos tres ejemplos de representaciones de “negrismos”—*La cabaña de Tom*, el “negrito” poeta y el “negrito” anti-francés—parecen anecdóticos, su atractivo colectivo nos lleva a pensar acerca del carácter duradero de estas representaciones racializadas en la vida pública. En efecto, estos procesos de construcción de la negritud por medio de símbolos que ridiculizaban e infantilizaban fueron parte de la cultura popular española por siglos, y sin duda se relacionan con el contacto temprano de España con la esclavitud africana. Por ejemplo, Baltasar Fra Molinero nota que “la imagen que desarrolló el teatro barroco español de los negros empezaba y acababa en la risa por lo general.”^{xli} Interesantemente, en la edad moderna temprana, como también en *La cabaña de Tom*, la negritud era construida con el lenguaje. Si era un español “caribeñizado” lo que distinguía a los personajes negros como Bengalí y Filemón, en las obras españolas anteriores los personajes tenían acentos de Portugal o Guinea. De maneras parecidas, en ambos casos estas diferencias consideraban a los afrodescendientes como extranjeros. Esto corresponde con lo que Molinero llama una esencialización de la raza: “Un negro es un negro siempre, y su presencia tiene que ir anunciada por algo: una lengua, unas situaciones específicas (cómicas), una referencia constante a su situación social de esclavo.”^{xlii} Adicionalmente, y una vez más en relación con un aspecto prominente de la obra de *Tom*, era el caso de que “los bailes fueron la actividad típica con que se representaba a los negros en la literatura española...”^{xliii} Estas formas de representación, entonces, que usaban lenguaje, danza y humor para transmitir nociones de negritud prácticamente se convirtieron en convenciones literarias que, no sorpresivamente,

también formaron parte de las respuestas decimonónicas a *La cabaña del tío Tom*. Si el estudio de Molinero argumenta que “los negros cómicos de España y Portugal son los antecedentes...al *minstrel show* de los Estados Unidos”, podemos también pensar en esta tradición como igualmente influyente sobre las articulaciones de la negritud en la vida pública mexicana.^{xliv}

Como se ha hecho notar en trabajos sobre las representaciones de la esclavitud y los afrodescendientes en Nueva España, esas construcciones derivaban de tradiciones españolas. Sin embargo, no podemos perder de vista la mucho más numerosa población africana (libre y esclavizada) en la Ciudad de México en, por ejemplo, el siglo XVII, que en Madrid de la época. Esta diferencia es importante y ciertamente influyó en estos procesos de racialización. Además, y aunque no es el tema de este trabajo, sabemos que estas construcciones europeizadas de diferenciación compitieron, pero no borraron, las formas africanas de auto representación y formación de identidades. De hecho, como Úrsula Camba Ludlow señala, “el negro simple, de risa fácil no fue exclusivo de la España barroca, sino que se extendió más allá de las fronteras y se convirtió también en un tópico socorrido en los villancicos de Nueva España”.^{xlv} Hay abundantes ejemplos de rimas sobre negros infantilizados en estas canciones populares y es notorio en éstas también que: “la característica más sobresaliente de los negros es en la deformación del lenguaje”.^{xlvi} Ciertamente, las “negrillas”, como estas canciones eran conocidas, de sor Juana Inés de la Cruz capturaron aspectos de estos tropos cómicos. Pero, según Molinero, estas también fueron capaces de ventilar preocupaciones sobre desigualdad y exclusión.^{xlvii} Es por esta perspectiva revisionista sobre la función del *habla de negros* en los villancicos de sor Juana que recientemente se ha postulado que su escritura dialoga con corrientes intelectuales de un mundo *Atlántico-negro-hispánico*.^{xlviii} En términos generales, nuestra preocupación principal es subrayar la popularidad de los negrismos en la vida pública de la época colonial temprana; señalar la familiaridad con estas tradiciones, y apuntar que derivaron y se desarrollaron en torno de la esclavitud atlántica.

Con esta perspectiva en mente, vemos que la visibilidad que ganaron los personajes “negritos” en de *La cabaña de Tom* no fue totalmente sorprendente. La importancia de Bengalí y Filemón en la serie de espectáculos ilumina, y refuerza, el papel del teatro en producir imaginarios

raciales. Igual, refuerza la idea de que la esclavitud figuró como un referente visible en la producción de la cultura popular y fue un punto constitutivo en la elaboración de un atlántico hispano-mexicano a mediados del diecinueve. Mucho más, sin embargo, falta por conocerse acerca de estos procesos. Nos preguntamos, por una parte, sobre otros registros urbanos de esta historia, o sea, ¿cuál sería la inspiración específica de los dueños de la pulquería “La cabaña de Tom” al ponerle este nombre a su negocio en los años 1870?^{xlix} Por otra parte, también nos urge seguir buscando nuevas perspectivas sobre la recepción mexicana de *La cabaña de Tom*. Es decir, ponernos a pensar como la popularidad de esta y otras historias sobre la esclavitud que formaban parte de la cultura popular impactaron el sentido de pertenencia para los miles de afroamericanos, esclavos fugitivos de los Estados Unidos, recién llegados al país en los 1850.¹

Consideraciones finales

Este artículo ha situado la arena cultural de la Ciudad de México en los 1850 como parte del mundo atlántico esclavista. Al hacerlo, no sólo ha aumentado nuestro conocimiento sobre la circulación de la historia de *La cabaña del Tío Tom*, sino también ha iluminado la permanencia de personajes “negritos” en la cultura popular local. Al poner de relieve esta faceta de la sensación de Tom, estamos logrando una perspectiva más histórica de cómo los procesos de intercambio cultural funcionaban en el siglo XIX, y del papel específico del teatro y la cultura impresa en esas dinámicas. En efecto, hemos demostrado que estas representaciones teatrales de 1857 se basaron en discusiones vibrantes sobre la literatura relacionada con la esclavitud e impulsaron su visibilidad en la cultura popular local. Estos factores se conjuntaron y tuvieron consecuencias en cómo la negritud era articulada en la esfera pública, en cómo la aparente aceptación del tropo del “negrito” lo convirtió en una técnica viable para que muchos pudieran ganarse espacios más privilegiados en la vida pública. Esta observación necesita un mayor examen, sin duda, pero sugiere cómo representaciones ambivalentes de la negritud se volvieron más enraizadas en diferentes imaginarios culturales. También muestra cómo la historia atlántica de la esclavitud seguiría influyendo en procesos de sociabilidad en lugares dispersos, tanto en México como en Argentina, Perú y Colombia, años después de sus respectivas aboliciones.

ⁱA lo largo del artículo me refiero a la novela como *La cabaña del tío Tom* y a la obra de teatro como *La cabaña de Tom*, que eran los títulos usados en el contexto estudiado.

ⁱⁱ“La Cabaña del Tío Tom,” *Diario de Avisos*, 20 de enero de 1857, p. 2.

ⁱⁱⁱREYNOLDS, *Mightier Than the Sword*, pp. 128-29.

^{iv}FRICK, *Uncle Tom’s Cabin on the American Stage and Screen*, pp. 29-35.

^vSURWILLO, *Monsters by Trade*, pp. 40-42.

^{vi}Un volumen interesante sobre la resonancia global del relato es DAVIS Y MIHAYLOVA, *Uncle Tom’s*.

^{vii}Traducción aproximada que hace referencia al título de la novela. El original dice “Uncle Tomitized”, ver: “Uncle Tomitudes,” Putnam Monthly Magazine, Nueva York, enero de 1853, p. 99. <http://utc.iath.virginia.edu/reviews/rere29at.html>. Consultado el 15 de diciembre de 2017.

^{viii}Sobre las representaciones dramáticas en México y Argentina: GIFRA-ADROHER, “Trans/lating Tom”, pp. 239-241, la obra se convirtió en un éxito en la Ciudad de México en 1857, con al menos 20 representaciones en todo el año. Este anuncio de enero señala al menos 6 representaciones en dos semanas *Diario de Avisos*, 20 de enero de 1857, p. 2; también *El Monitor Republicano*, 4 de septiembre de 1857, p. 4; para más sobre Tom, y una visión más amplia del teatro en la Ciudad de México ver: INGWERSEN, “Mexico City in the Age of Theater”, pp. 113-114 y 122-153. La novela fue reimpressa en Buenos Aires, *La cabaña del Tío Tom*, traducción de Andrés Avelino de Orihuela, Buenos Aires, 1853; también fue adaptada por Juana Manso en *La familia del comendador* (1854); ver Juana Manso, *La familia del comendador y otros textos*, introducción de Lidia Lewkowicz; en Colombia hubo al menos ocho impresiones en los primeros dos años: *La Cabaña del Tío Tom*, 8ª ed. traducida por Andrés Avelino de Orihuela (1853); para Lima, BLANCHARD, *Slavery and Abolition*, p. 166, y *El Comercio* (Lima), 21 de Febrero de 1853, p. 1 sobre el inicio de su serialización en la capital peruana; sobre Montevideo, *La Constitución*, 7 de abril de 1853, p. 2; también, BORUCKI, *Abolicionismo y tráfico de esclavos en Montevideo*, p. 24; sobre una producción teatral en La Paz, ver, *El Comercio* (La Paz), 11 de noviembre de 1891, p. 2; Sobre Cuba, LUIS-BROWN, “Slave Rebellion”; CHAAR-PÉREZ, “A Trans-American”; sobre Haití, BRICKHOUSE, *Transamerican Literary*, pp. 221-250; DAUT, *Tropic of Haiti*, pp. 387-392; ALBANESE, “Uncle Tom Across”; sobre Trinidad, BOUTELLE, “The Race for America”, pp. 104-161.

^{ix}Recientemente, sobre la esfera pública en Latinoamérica, véase, TRUMPER, *Ephemeral Histories*; PICCATO, “Public Sphere”; AVRITZER Y COSTA, “Teoría Crítica”; PICCATO, “The Public Sphere and Liberalism in Mexico”. Sobre la vida pública, SABATO, coord., *Ciudadanía política y formación de las naciones*; PALACIOS, coord., *Ensayos sobre la Nueva Historia Política de América Latina*; CARVALHO, coord., *Nação e cidadania no imperio*. Para algunos estudios claves sobre el teatro y performance, véase, TAYLOR, *The Archive and Repertoire*; KUENZLI, *Acting Inca*; BEEZLEY, *Mexican National Identity*; REID ANDREWS, “Remembering Africa, Inventing Uruguay”, LANE, *Blackface Cuba*; WILSON, “The Performance of Freedom,”; CASTILHO, “Performing Abolitionism, Enacting Citizenship”.

^xLANE, *Blackface Cuba*, pp. 106-48.

^{xi}SAHAKIAN, “Eliza’s French Fathers”, pp. 81-115.

^{xii}SURWILLO, *Monsters by Trade*, p. 61.

^{xiii}GIFRA ADROHER, “Ramón de Valladares”, pp. 219-222.

^{xiv}SURWILLO, *Monsters by Trade*, pp. 50-54.

^{xv}Véase, el AD, CEHM, Fondo LXI-1 (1710-1968 y sin fecha) Impresos de Programas de

Teatro: LXI-1.2.189.1 Teatro de Oriente. Domingo 15 de noviembre de 1857, en línea:

<http://www.cehm.org.mx/ES/archivo/Paginas/introduccion-fondo.aspx?idp=64> consultado el 11 de febrero de 2014.

^{xvi}COWLING, *Conceiving Freedom*, pp. 97-123

^{xvii}FRICK, *Uncle Tom’s Cabin on the American Stage and Screen*, pp. 29-70.

^{xviii}CASTILHO, “The Press and Brazilian Narratives” (en prensa).

^{xix}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 80.

^{xx}Por ejemplo: LOTT, *Love and Theft*; LANE, *Blackface Cuba*; COOPER, “*Le docteur noir*,”; NOWATZKI, *Representing African Americans*; MANGANELLI, *Transatlantic Spectacles of Race*; BEEZLEY, “Como fue que *el negrito*”.

^{xxi}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 10.

^{xxii}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 7; y SURWILLO, *Monsters by Trade*, pp. 58-60.

^{xxiii}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 39.

^{xxiv}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 39.

^{xxv}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 18.

^{xxvi}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 25.

^{xxvii}VALLADARES, *La cabaña de Tom*, p. 80.

^{xxviii}INGWERSEN, “Mexico City in the Age of Theater”, p. 73.

^{xxix}PABLO HAMMEKEN, “La república de la música”, p. 82.

^{xxx}INGWERSEN, “Mexico City in the Age of Theater,” p. 73.

^{xxxi}*El Monitor Republicano*, 5 de septiembre de 1857, “Teatro nacional, ópera italiana”, p. 4.

^{xxxii}PABLO HAMMEKEN, “La república de la música”, p. 91.

^{xxxiii}INGWERSEN, “Mexico City in the Age of Theater,” p. 77.

^{xxxiv}WRIGHT-RIOS, *Searching for Madre*, p. 92.

^{xxxv}LEÓN, *El negrito poeta*, pp. 8-10; MOCTEZUMA, *El negrito poeta mexicano*, pp. 16-20.

^{xxxvi}LEÓN, *El negrito poeta*, p. 1. También, BEEZLEY, “Cómo fue que *el negrito*”, pp. 416-417;

BEEZLEY, *Mexican National Identity*, pp. 10-11.

^{xxxvii}Véase el AD, CEHM, Fondo LXI-1 (1710-1968 y sin fecha) Impresos de Programas de

Teatro: LXI-1.1.53 1, Teatro del Relox, 9 de Marzo de 1857, en línea:

<http://www.cehm.org.mx/ES/archivo/Paginas/introduccion-fondo.aspx?idp=64> consultado el 15 de febrero de 2014.

^{xxxviii}BEEZLEY, “Cómo fue que *el negrito*”, pp. 407-08.

^{xxxix}BEEZLEY, “Cómo fue que *el negrito*”, pp. 419, 422.

^{xl}BEEZLEY, “Cómo fue que *el negrito*”, pp. 409.

^{xli}MOLINERO, *La imagen de los negros*, pp. 191. Un ejemplo de una obra con un negrito bufón es: *El negrito hablador o sin color anda la niña*, de Quiñones de Benavente, de 1644.

- xlii MOLINERO, *La imagen de los negros*, pp. 20.
- xliii MOLINERO, *La imagen de los negros*, pp. 37.
- xliv MOLINERO, *La imagen de los negros*, pp. 52-53.
- xlv LUDLOW, *Imaginarios ambiguos*, p. 154.
- xlvi LUDLOW, *Imaginarios ambiguos*, p. 152.
- xlvii MOLINERO, “Los villancicos negros de Sor Juana”, pp. 21-29; JONES, “Black Atlantic”.
- xlviii JONES, “Sor Juana’s Black Atlantic”, pp. 265-70.
- xlix Catálogo del ACM, FM, SH, 7: 9, 1877, p. 15.
- ¹BAUMGARTNER, “Abolition from the South”, p. 1. Baumgartner (2018) resume bien lo último escrito sobre el tema de los esclavos fugitivos que entraron a México en las décadas antes de la guerra civil norteamericana.