

24.2

Diálogos

ISSN: 1409-469X

Revista
Electrónica de Historia



Centro de Investigaciones Históricas de América Central. Universidad de Costa Rica

Julio-diciembre 2023

url: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/index>



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

EDITORIAL
UCR

COMPARSAS DE BLANCOS TIZNADOS EN EL CARNAVAL DE BUENOS AIRES, 1865- 1909: RELEVAMIENTO Y DESCRIPCIÓN

Ezequiel Adamovsky

Resumen

Este trabajo presenta un relevamiento crítico y descriptivo de las comparsas de blancos tiznados que participaron del carnaval de Buenos Aires entre 1865 y 1909. Sobre los listados establecidos, se avanza en una descripción de las características y estilos de actuación, que incluye género, vestuarios, accesorios, danzas e instrumentos musicales, tipo de sus canciones y contenido de sus letras. Asimismo, el listado final indica, junto al nombre de cada comparsa y sus años de existencia, su tamaño y nombres de autoridades o integrantes, allí donde fue posible conocerlos. El trabajo demuestra que hay un cambio en la composición social de este tipo de comparsas y explica los motivos de la abrupta finalización del fenómeno luego de 1894. Las conclusiones discuten la comparabilidad entre el tiznado rioplatense y el blackface anglosajón y además ofrecen algunas pistas sobre la relación entre los blancos que lo practicaban y la colectividad afroporteña.

Palabras clave: carnaval; Argentina; blanquitud; blackface; representación étnica.

Fecha de recepción: 12 de diciembre de 2022 • Fecha de aceptación: 15 de febrero de 2023

Ezequiel Adamovsky • Universidad Nacional de San Martín/CONICET, Buenos Aires, Argentina.

Contacto: e.adamovsky@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0288-7165>



BLACKFACE CARNIVAL ENSEMBLES IN BUENOS AIRES, 1865-1909: INVENTORY AND DESCRIPTION

Abstract

This paper presents a critical and descriptive inventory of the ensembles of white people in blackface that took part in the carnival of Buenos Aires between 1865 and 1909. On a reliable list thus established, the paper offers a description of their main characteristics and types of performance. The description of ensembles includes data on gender, costumes and accessories, dances and musical instruments, genre of songs and content of their lyrics. Following the name of each ensemble in the final listings, whenever possible, we include information on size, period of existence and name of members and authorities. This piece proves that there was a visible change in social background of participants in this sort of ensembles and explains the reasons of their abrupt decline after 1894. The Conclusions discuss comparability between blackface in Buenos Aires and in the Anglo-Saxon context and offer some clues on the relationship between whites performing as blacks and the afro-*porteño* community.

Keywords: carnival; Argentina; whiteness; blackface; ethnic impersonation

INTRODUCCIÓN

En los carnavales de Buenos Aires del último tercio del siglo XIX, desfiló una gran cantidad de comparsas integradas por blancos que, de diversas maneras, buscaban asociarse a lo africano, sea a través de los nombres identificatorios que eligieron, imitando el habla o el canto de los negros, bailando o ejecutando el *candombe* (o algún remedo de él), vistiendo ropajes que se pretendían típicos de los esclavos coloniales o de tribus del África y, casi siempre, tiznándose la cara o usando caretas negras. Lo que se sabe del fenómeno es todavía parcial. Los pocos trabajos que se han dedicado a la cuestión con frecuencia se apoyan en información de una o dos comparsas famosas –Los Negros y/o La Africana–, las más tempranas (Sánchez et al., 2006; Geler, 2011; Martín, 2015) o en datos muy escuetos de alguna otra posterior (Chasteen, 2000). Además, la bibliografía incurre muchas veces en errores de atribución étnica: incluso una comparsa de blancos tan conocida como Los Negros es, a veces, tomada como si fuese lo contrario y sus canciones analizadas como expresión genuina de la identidad afroargentina (Villanueva, 1980; Yao, 2013; Guevara Jaramillo, 2019). No es el único caso: lo mismo sucede con la canción “El negro blanqueador”, que cantaba un blanco tiznado, pero fue, sin embargo, citada muchas veces como si perteneciese a una agrupación de afrodescendientes reales, un equívoco que la bibliografía viene arrastrando desde hace mucho (Castro, 2001, p.127; Martín, 2017; Bernard, 2001, p.143; Ocoró Loango, 2011).

A pesar de la escasez de la información disponible, algunos estudiosos han avanzado en hipótesis interpretativas sobre el sentido de las actuaciones de los blancos tiznados. En un trabajo pionero, Oscar Chamosa (1995) sostuvo que no pueden tomarse “ligeramente” como si fuesen una simple “farsa”: se trató de un intento, de parte de la élite porteña, por “reinterpretar la cultura popular tomando una parte de ella, decodificándola en sus propios moldes, es decir estereotipándola y haciéndola ‘folklore’, para incluirla en un lugar limitado dentro de su propio proyecto de cultura nacional”. En ese sentido, sería un movimiento similar al de la recuperación y folklorización de la figura del gaucho por parte de esa misma élite (Chamosa 1995, p.24). Los autores posteriores tendieron a tomarlas no como una forma de inclusión subordinada de los afrodescendientes, sino como un modo de excluirlos de la comunidad nacional. Según un conjunto de investigadores, fueron una expresión de racismo o del proceso por el cual la comunidad afroporteña fue empujada a la invisibilidad (Jackson, 2007; Martín, 2008, p.124; Geler, 2011). Algunos autores han dado un paso más, para sostener que el *blackface minstrelsy* anglosajón, traído al Río de la Plata por compañías teatrales norteamericanas, tuvo una “clara influencia” en el carnaval porteño (Chasteen, 2000) o incluso que la comparsa Los Negros “emulaba a los *minstrels* estadounidenses” (Cirio, 2015). Esa idea fue retomada por uno de los estudios transnacionales sobre *minstrelsy*, en el que también se puede leer que las comparsas porteñas “se inspiraron en la estética del *blackface minstrel*” (Thelwell, 2020, p.192).

En sendos trabajos que dediqué a las dos comparsas mencionadas, presenté evidencias de que este tipo de interpretaciones podrían ser apresuradas (Adamovsky, 2021a; 2021b). Planteaba allí, entre otras cosas, la posibilidad de que hubiese diferencias muy considerables entre las primeras comparsas de tiznados, animadas por jóvenes de élite, y las posteriores, de las que había indicios de que estaban compuestas por personas de clase baja y que tenían estéticas bien diferentes. En tanto no se conozca mejor la totalidad del fenómeno, será muy difícil comprender cabalmente el sentido de sus prácticas y su comparabilidad con lo que se sabe de otros países. Este trabajo apunta a presentar un mapeo, lo más completo posible, del fenómeno. Para trabajar sobre seguro, y ya que las comparsas de blancos tiznados convivían en los carnavales con otras de afrodescendientes que tenían nombres parecidos o desarrollaban algunas prácticas similares, se presenta aquí un listado depurado de las agrupaciones de las que he podido probar que estaban compuestas por blancos, separándolas así no solo de las de negros reales, sino también de un número mucho mayor de otras de las que no hay prueba concluyente de la etnicidad de sus miembros. Sobre los listados así establecidos, se avanza en una descripción comparativa de las características y estilos de actuación, en la que se incluye género, vestuarios, danzas e instrumentos musicales, tipo de sus canciones y contenido de sus letras. El anexo final, titulado “Listados”, indica, junto al nombre de cada comparsa y sus años de existencia, su tamaño y nombres de autoridades o integrantes, allí donde fue posible conocerlos. El inventario –que fue realizado sobre la base de un amplio cotejo de fuentes primarias, que incluyen los principales diarios y revistas de la época, publicaciones especiales de carnaval y libros– abarca asociaciones que actuaron entre 1865, año en que salió la primera, y 1909, momento en que eran ya casi inhallables. Aunque la mayor parte de las fuentes referidas fueron producidas por editores blancos (que, por la época, eran de sectores más o menos acomodados o al menos no de clase baja), también he revisado las colecciones completas de la prensa afroporteña. Aquí se refieren dos de sus diarios, La Juventud y La Igualdad, pero los demás existentes también fueron trabajados, lo mismo que otras fuentes que alumbran la vida comunitaria.

Este trabajo aporta, por primera vez, evidencia empírica sobre lo que parece haber sido un marcado cambio en el origen social de los tiznados de carnaval, desde un comienzo en el que dominaron los jóvenes de clase acomodada a un momento posterior en el que estos se retiraron y ocuparon su lugar varones (y ahora también mujeres) de clases populares, que desarrollaron performances de negritud diferentes. Por otra parte –y esto también es una novedad–, se identifica el año 1894 como el inicio de una rápida desaparición del fenómeno, se discuten los motivos y cómo pudo haberse relacionado ello con la irrupción de otras estéticas que dominaron los años posteriores, como la de las comparsas gauchescas.

Sobre la base de la información que este trabajo repone, las Conclusiones avanzan un paso más en la discusión sobre la comparabilidad con el blackface anglosajón. Cabe aclarar, sin embargo, que este artículo no propondrá una

interpretación general del tizado porteño, lo que requeriría evaluar la relación entre las comparsas de falsos negros (de élite y populares) y las de afrodescendientes, las de gauchos y las de inmigrantes en el espacio del carnaval, y de todo ello con las jerarquías raciales, con el Estado y con los discursos oficiales de la nación y, además, la comparación con otras formas de “personificación racial” presentes en América Latina, cuestiones que evidentemente exceden las posibilidades de un solo texto. Se mantendrá, en cambio, en una aspiración más modesta, ante todo descriptiva, que avanza con información empírica hasta ahora no disponible.

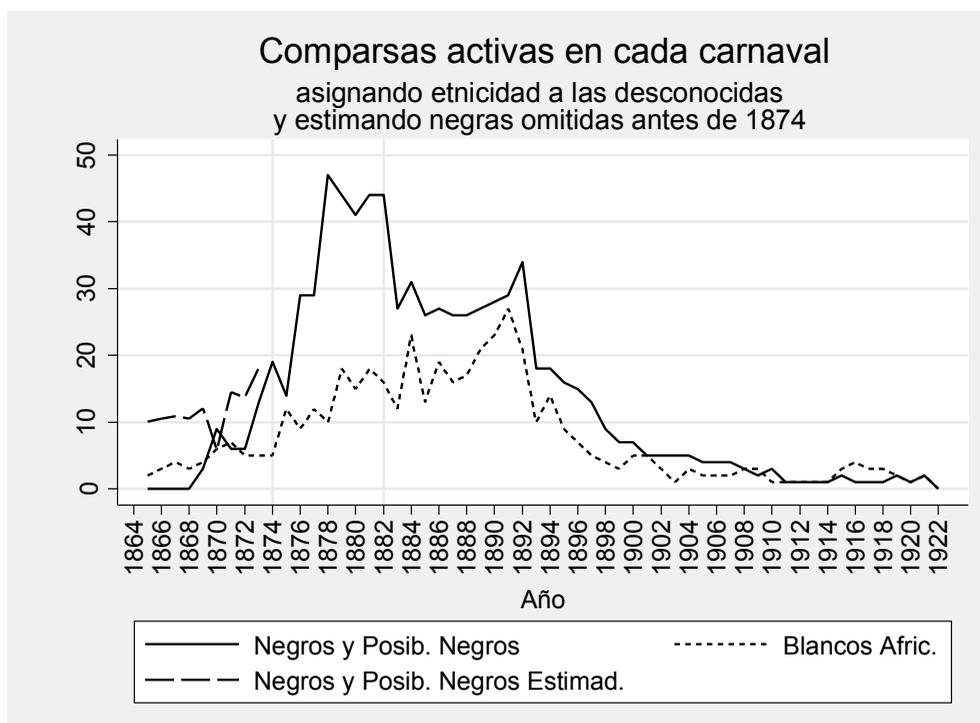
LAS COMPARSAS: CANTIDAD Y EVOLUCIÓN TEMPORAL

En otro trabajo presenté un inventario crítico (pero no descriptivo) de las comparsas que, entre 1865 y 1922, animaron los afrodescendientes y de las integradas por blancos o de etnicidad desconocida que buscaron asociarse a lo negro de la manera que fuese: con sus vestimentas, sus cantos o con prácticas “candomberas”. El relevamiento arrojó números sorprendentes: durante el período existieron 95 comparsas de la colectividad afroporteña, 23 de “falsos negros” integradas por blancos, 5 de etnicidad mixta y otras 120 que realizaban alguna evocación de negritud, pero de cuya etnicidad no se pudo obtener mayor información (Adamovsky, 2021c).

Los documentos de época son muy escuetos en lo que a descripción de etnicidad refiere y las fuentes secundarias son muchas veces contradictorias. Por ello, en la delimitación de las de blancos, retomada en la lista al final de este trabajo, fui muy conservador: únicamente incluí aquellas agrupaciones de las que es posible saber, por referencia explícita de las fuentes primarias, que estaban compuestas por blancos (o aquellas de las que se conocen los nombres de sus directivos y resultaban mayoritariamente apellidos italianos). En los poquísimos casos en los que fue posible, utilicé también fotografías para asignar comparsas a este grupo. Lo hice solamente allí donde eran muy nítidas y permitían visualizar fenotipos sobre los que caben pocas dudas de que, en la época, no serían identificados como “negros”. No ignoro que es una decisión riesgosa, pero, en todo caso, ante la escasez de fuentes documentales de otro tipo, me pareció mejor sacar algún provecho de fuentes las visuales que asumir el costo de no hacerlo en absoluto.

El siguiente gráfico, presentado en el trabajo mencionado, muestra la trayectoria temporal de las comparsas de afrodescendientes y de blancos “africanizantes” sobre la base de los datos que fue posible recabar, procesados estadísticamente de manera que permitiera estimar las omisiones por baches de información y asignar a alguna etnicidad posible las agrupaciones de etnicidad desconocida. El resultado es el siguiente:

Gráfico n° 1:



Fuente: Adamovsky, 2021c.

La primera comparsa de blancos tiznados apareció en 1865, y hasta fin de esa década se sumaron un puñado más. Luego viene un ciclo de alto crecimiento. Como puede observarse, la intensidad de su presencia fue muy alta hasta comienzos de la década de 1890, cuando decaen rápidamente hasta volverse casi inhallables a partir de los años 1910. El pico de la presencia en los corsos se alcanzó entre 1878 y 1891. La curva sigue, más o menos, en coincidencia con la de las comparsas de afrodescendientes, que florecieron también en esos años.

LAS PRIMERAS COMPARSAS: UN FENÓMENO DE ÉLITE

La iniciativa de personificar negros en el carnaval surgió de grupos de varones jóvenes de clase alta. La primera comparsa de blancos tiznados fue Los Negros, que agrupaba a lo más selecto de la juventud porteña. En otro sitio describí su historia, su composición y sus prácticas en detalle. Sintetizo aquí los hallazgos allí vertidos.

Los Negros salió por primera vez en el carnaval de 1865 y tuvo su última participación en 1870. Conformaban la comparsa alrededor de 40 jóvenes de familias que resumían, en sus propias palabras, “lo más selecto de nuestro país”. Eran todos varones e incluían apellidos que ya eran o pronto serían renombrados en la cultura

y en la política. Tenían un salón propio en el que organizaban bailes y tertulias y actuaban también en teatros y en casas de familias distinguidas. Además, sostuvieron un semanario propio, del mismo nombre de la comparsa. Durante los carnavales ejecutaban música y cantaban canciones de su propia autoría y otras tomadas de zarzuelas. Las fuentes mencionan que, como parte de su orquesta, había pífanos, guitarras, violines, redoblantes, tambores y otros instrumentos de percusión y que realizaban movimientos que pretendían imitar los de los negros, de los que solo se cuenta con la descripción de “mover las caderas” al son de la música y “caminar sobre los talones” (esto último considerado por un observador una excentricidad sin relación con nada que hiciesen los negros reales). La vestimenta que usaban no evocaba lo africano: era de estilo militar europeo. Pero a ello sumaban caretas negras; al menos uno de ellos se tiznó la cara en 1870, pero no parece haber sido lo habitual. Al menos una de sus canciones era en “bozal”, el estilo de habla que pretendía imitar el castellano dificultoso de los esclavizados nacidos en África, y se sabe que algunos de ellos lo utilizaban en otras ocasiones. En 1867 prometieron desfilar en Montevideo (no está claro si lo hicieron); aparentemente, fue la primera comparsa de falsos negros de la que se tenían noticias allí, donde la costumbre sería pronto replicada (Adamovsky, 2021a).

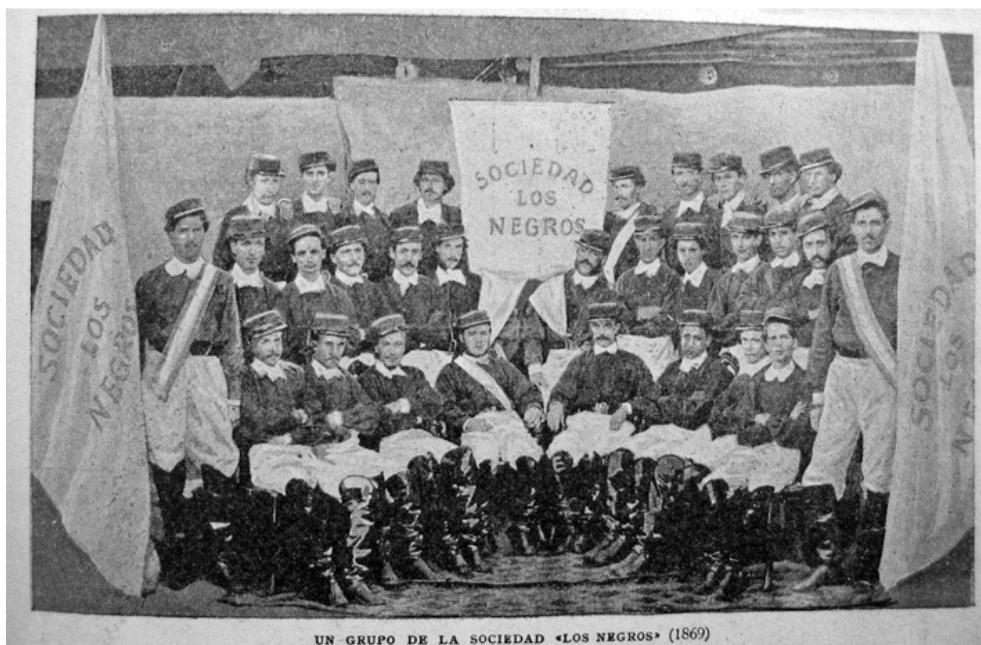


Figura 1: Los Negros en 1869 (Caras y Caretas, no. 229, 21/2/1903, p.37.)

Otra comparsa de clase acomodada que apareció en 1865 fue la Buenos Aires, de unos 50 integrantes, la que a más tardar en 1868 incluyó en su performance un “negro etíope” o “de Guinea”, encarnado por su presidente José María Escardó, quien con sus cantos generó amplios elogios de la prensa. El número estuvo presente

en los dos años siguientes, que es lo que duró la agrupación. Pero no era el único tipo que personificaron: junto al negro marchaban también un campesino irlandés y un “tachero” (es decir, un hojalatero ambulante), igualmente aplaudidos (El Nacional, 13 de febrero de 1869; La Nación Argentina, 14 de febrero de 1869, p.2; La Tribuna, 4 de marzo de 1870, p.3; La Tribuna, 28 de febrero de 1868, p.2; La República, 25 de febrero de 1870, p.1; La Cartera de Orión, 14 de febrero de 1869, p.3).

En 1866 se formó Yatay, que salió ese año y el siguiente. La integraban 12 varones, de los que no sabemos condición social pero sí que eran recibidos para actuar en casas de familias distinguidas (incluyendo la del presidente de la Nación, Bartolomé Mitre) y en el teatro Colón. En su debut, dos de ellos, “que hacían el papel de negros perfectamente bien”, cantaron una “canción de negros” (La Tribuna, 18 de febrero de 1866, p.2). Al año siguiente, la prensa indica que al menos uno llevaba la cara pintada de negro como parte del disfraz (El Mosquito, 10 de marzo de 1867, p.2). Pero, como la comparsa Buenos Aires y a diferencia de Los Negros, no era su especialidad única: la agrupación representaba “individuos y costumbres de diferentes países”, cada una con sus trajes característicos (La Nación Argentina, 11 de febrero de 1866). Cantaban también partes de óperas famosas, la Marsellesa, el Himno Nacional y el God Save the Queen británico y canciones sobre la batalla que les daba nombre. Su uniforme era de estilo militar suave, zuavo o turco (los diarios no coinciden) y en sus actuaciones realizaban movimientos militares al son de un tambor (La Tribuna, 15 de febrero de 1866, p.3; The Standard, 7 de marzo de 1867, p.2; La Nación Argentina, 9 de marzo de 1867; Barreda, 1909).

El año 1867 alumbró una rareza, una comparsa infantil, Los Negritos Esclavos, presidida por un niño de 12 años y otro de 9. Visitaban casas de familia y cantaban “la canción de los negros acompañados de violín, flautas, tambores” (La Nación Argentina, 9 de marzo de 1867). Vicente Rossi anotó que eran blancos y pertenecientes a la élite (Rossi, 1958, p.103).

En 1868 apareció Progreso del Plata, formada por conocidos jóvenes de la élite, que actuó hasta 1871. No se sabe cómo vestían o si se tiznaban, pero al menos en una de sus canciones de este año hablaban como “negros” en primera persona. No parece haber sido sin embargo una comparsa dedicada especialmente a esa estética: la mayoría de sus canciones eran de otros temas y en otras imitaban el habla de los vascos y el “cocoliche”, mezcla de italiano y castellano de los recién llegados de Italia (Ziegler y Fleitas, 1871).

A partir de 1869 y hasta 1879 actuó La Africana, una de las más importantes y recordadas comparsas de falsos negros. Como sus amigos de Los Negros, estaba compuesta “en su totalidad por jóvenes distinguidos” y también tuvo un semanario propio. Sus actuaciones giraban íntegramente en torno de la representación de los afrodescendientes; incluso fuera de la época de carnaval los integrantes de la comparsa se identificaban como “africanos” o “negritos”. Era una agrupación bastante grande: un año antes de su última actuación sacaba a las calles unos 80 integrantes. Visitaban casas de familias conocidas, actuaban en los corsos porteños

y en bailes de carnaval en teatros y locales. Marchaban encabezados por un estandarte y cantando canciones con el acompañamiento de “una bien organizada orquesta”; que incluía “pitos”, “cornetas” y una banda de catorce tambores. De su vestimenta no se sabe nada, salvo que la describían como de “elegantes trajes”. Los documentos de la época no mencionan que se tiznaran la cara o usaran caretas negras, ni tampoco que realizasen alguna coreografía, aunque ello no debería descartar que acaso lo hiciesen. Varias de las canciones que cantaban eran en bozal (Adamovsky, 2021b).

En 1870 fue el turno de Negros del Plata, presidida por el Coronel D. Federico Mitre, hermano de Bartolomé, por entonces ya ex presidente (La Verdad, 7 y 8 de marzo de 1870, p.2; Armesto, 1914, p.45). De su performance se sabe nada, salvo que llevaban un redoblante (El Nacional, 24 de febrero de 1871). Actuó también al año siguiente; posteriormente y hasta 1895 figura una agrupación del mismo nombre en los listados de comparsas que actuaban cada año, pero seguramente no fuese la misma.

En 1877 llegó la comparsa Negros Candomberos, una agrupación peculiar por cuanto participaban en ella tanto varones como muchachas “de nuestra sociedad”, es decir, de clase distinguida. No se hallaron referencia sobre el modo en que vestían o sobre si estaban o no tiznados, pero sí sabemos que una de ellas se destacó en una actuación por los chistes “adecuados a la raza que representaba”: las “negritas” de la comparsa, parece, eran bastante “picantes” y tenían embobados a los varones, entre los que hubo escenas de celos (El Porteño, 9 de febrero de 1877, p.2; La Ondina del Plata, 24 de marzo de 1878, p.144; El Porteño, 17 de febrero de 1877, p.2). En las letras de sus canciones se identificaban como “negros” y utilizaban el estilo bozal y estrofas en pretendida lengua africana (El Carnaval Porteño, 9,10 y 11 de enero de 1877). Los diarios los mencionan activos hasta 1882.

Otras comparsas de tiznados que componían personas de clase acomodada son Negros Cocineros (1879-1881) y Negros Cafres (1875) (Puccia, 2000, p.257; Chamosa, 1995, p.25). Del célebre escritor Juan Bautista Alberdi se decía que gustaba de salir en comparsas disfrazado de negro cuando visitaba Buenos Aires (Palazuelos, 1928; Soiza Reilly, 1931).

En el trabajo que dediqué a los pioneros, Los Negros, pude mostrar indicios de que en 1865 no tenían un conocimiento de primera mano del candombe que practicaban los afroporteños y que seguramente se inspiraron, en cambio, en las representaciones de negros que ofrecían las compañías de zarzuela que venían de España, a su vez influidas por la cultura afro-cubana (Adamovsky, 2021a). En la primera canción suya de la que se tiene registro, se presentaban como “negros” de La Habana (El Siglo [Montevideo], 3 de marzo de 1867, p.2). La información de las primeras comparsas de blancos tiznados da una clave más en el mismo sentido. La palabra “candombero” brilla por su ausencia en las descripciones de la prensa en las décadas de 1860 y la siguiente. La primera comparsa que utilizó el término en su propio nombre fue Negros Candomberos, fundada en 1877. Para entonces y desde

mediados de esa década, ya habían comenzado a participar en los corsos comparsas de afroporteños que desplegaban una estética que la propia colectividad llamaba “candombera” (y que, como se verá en la siguiente sección, era muy diferente de la que habían adoptado Los Negros, Yatay o La Africana).

COMPARSAS POSTERIORES: ¿DE CLASE POPULAR?

Como puede verse, las comparsas de clase acomodada se fundaron tempranamente y hasta finales de la década de 1870 y ninguna sobrevivió luego de los primeros años de la siguiente; a la luz de la evolución del carnaval porteño, no es nada que sorprenda. En la década de 1880 hubo un repliegue general de la participación de las clases altas en los espacios públicos, especialmente en los corsos en los que desfilaban las comparsas. El primer corso se había organizado en 1869 como parte de una fuerte campaña para “civilizar” el carnaval y volverlo una celebración más ordenada y cordial y, sobre todo, purgada de la costumbre, tan cara a las mayorías, de jugar a arrojar agua, huevos y otros objetos. Ese año y los inmediatamente posteriores la presión pareció surtir efecto y las comparsas de jóvenes distinguidos se mezclaron despreocupadamente en las calles con otras de inmigrantes y de afroporteños. Pero pronto las costumbres menos pulidas de antaño regresaron con fuerza, para irritación de la prensa, que no dejó de exigir a la policía que las reprimiera sin contemplaciones. Al mismo tiempo, la fiesta se democratizaba y los vecinos de cada barrio se lanzaban a organizar sus propios corsos. Había ya nuevos circuitos, fuera del control de la gente notable, que además se convirtieron en instancias alternativas de validación de las comparsas, con sus propios sistemas de premios y distinciones. Que el ambiente menos jerárquico no era del agrado de todos se notó por caso en 1879, cuando el corso más popular, el de la calle del Buen Orden, le otorgó un premio, entre otras, a La Africana, a cambio del cual recibieron un desplante. La célebre comparsa se negó altivamente a ir a retirarlo, argumentando que “renunciaba a cualquier distinción de ese género” (*La Tribuna*, 4 de marzo de 1879). La (re)plebeyización de la fiesta hizo que las clases acomodadas buscaran refugio en ámbitos más exclusivos: se retiraron de las calles a los balcones, a los bailes en clubes distinguidos o incluso prefirieron festejar fuera de Buenos Aires, en los poblados más pequeños en los que solían vacacionar. El éxodo motivó preocupación de la prensa en 1881 (*El Nacional*, 4 de marzo de 1881; *The Standard*, 8 de febrero de 1883, p.1).

Es justo en este contexto que se deja de registrar que subsistieran agrupaciones de tiznados de clase acomodada. Lo interesante es que ocurría en el preciso momento en el que estaba dándose el pico del fenómeno que nos ocupa, cuando aparecían cada año decenas de nuevas comparsas de afrodescendientes y otras de blancos tiznados. Dos diarios dejaron registrado entonces un cierto ánimo contrario a la costumbre de disfrazarse de negros, que tanto había entusiasmado unos pocos años

antes, de la que ahora se decía que no era “de buen gusto” (*El Porteño*, 6 de marzo de 1878, p.1; *El Porteño*, 11 de febrero de 1880, p.2). “Abajo los rostros tiznados”: con ese título *La Nación* publicó el 17 de febrero de 1881 la noticia de que veinte señoritas habían enviado una carta al diario en la que anunciaban una campaña para “combatir las comparsas cuyos asociados se tiñen el rostro de negro”, un objetivo que los redactores juzgaban bien meritorio.

Otro dato sugestivo es que la abrumadora mayoría de las 120 comparsas africanizantes de las que se desconoce la etnicidad aparecieron con posterioridad a 1880, mientras que de casi todas las anteriores a esa fecha se pudo establecer fehacientemente que eran de jóvenes blancos de élite. ¿Es posible inducir, entonces, que hubo un cambio en la composición y que buena parte de ellas pudieron haber estado integradas por blancos de clase popular? La propia laguna informativa puede ser un indicio en ese sentido: de las anteriores tenemos descripciones detalladas en la prensa, conocemos incluso los nombres de los integrantes, precisamente porque eran jóvenes de familias “conocidas”. Puede que el desinterés posterior de los diarios por ampliar la información más allá de la mera mención se deba a que se trataba de personas ignotas, del montón. La hipótesis es consistente con lo que se sabe del carnaval de Montevideo, gemelo al de Buenos Aires, en el que eran trabajadores los que se tiznaban la cara hacia el final del siglo (*Andrews*, 2007).

Las descripciones e imágenes de las comparsas de blancos tiznados posteriores a 1880 muestran cambios muy perceptibles en los vestuarios, en los instrumentos musicales utilizados, en la sonoridad y en otros elementos de la performance. El término “candomberas” aparece con insistencia como descriptor en la prensa, que también destaca el “ruido” ensordecedor que producen y el predominio de instrumentos de percusión; referencias a flautas o violines ceden su lugar a otras, como las de tambores, mazacallas o chinoscos. Junto con todo ello, a veces se puede notar la presencia de figuras que vienen de la liturgia tradicional del candombe, ahora convertidas en personajes carnavalescos, como los bastoneros, los gramilleros o el “tata viejo” (*Frigerio*, 1993). Así describía un observador en 1896 el paso de la comparsa *Negros Retintos*:

Bajo el redoble estrepitoso de los candombes, el repiqueteo chillón de las mazacallas, los golpes penetrantes del chinchino, avanzan los ‘Negros Retintos’, una sociedad respetable que desfila, como las demás, por entre un cordón de público compacto y abigarrado que la aplaude invariablemente, estimulando las gracias del tata viejo, un blanco pintado de negro, que se destaca en el medio y dirige el compás de la música del candombe... (*Arredondo*, 1896, p.79).

Los vestuarios más habituales son ahora no tanto los uniformes europeos elegantes, como la imitación de la manera sencilla en que vestían los esclavos en tiempos coloniales: alpargatas normalmente blancas, un pantalón a media rodilla (blanco liso o con rayas verticales o de tono oscuro), una camisa o remera de tonos variables o a veces negra de mangas largas que sugería el torso desnudo y un sombrero de paja o símil de tonalidad clara con el ala delantera plegada hacia arriba. Sobre

esa base a veces se añadían fantasías o toques exóticos: collares, plumas, escudos (Adamovsky, 2022a). El tizne de la cara era ineludible: en 1892 un cronista notó, de los Negros Argentinos Unidos –una entre las varias comparsas “candomberas” que vio desfilar– “que, a pesar de su nombre, todos los componentes eran blancos no habiendo siquiera tenido la precaución de ennegrecerse la cara”, observación que da a entender que lo esperable era lo contrario (La Prensa, 1 de marzo de 1892, p.5). La presencia de la danza con requiebres y contorsiones aparece ahora mencionada, como en la actuación de Juventud Liberal del año siguiente, “sociedad candombera, bulliciosa como todas las de su clase, pero que alegraba al pueblo con las piruetas de sus batidores que bailaban un candombe furioso” (La Nación, 13 de febrero de 1893).

La fotografía más temprana disponible –la única del siglo XIX– es la siguiente de los Negros Congos, tomada en 1891. Permite, por contraste con la de Los Negros, apreciar las múltiples diferencias. Llevan cara tiznada, el sombrero de paja colgado hacia atrás, pantalón y calzado oscuros, remera a rayas con una pechera y puños de fantasía con lentejuelas. Al frente, un escobero con escoba y collares; posiblemente el cuarto de la fila superior porte un atado de gramilla en la mano (no se distingue del todo), lo que podría indicar la presencia de la figura del gramillero, también procedente del candombe tradicional. Entre los instrumentos se distinguen una pandereta, un clarinete, dos guitarras y tres tamboriles:



Figura 2: Sociedad de los Negros Congos, carnaval de 1891
(AGN, Departamento de Documentos Fotográficos, 161919/171/1)

Un tercer indicio del cambio en la composición social de las agrupaciones de tiznados es que, como mostré en otro trabajo, algunas en verdad eran mixtas e incluían a afrodescendientes. En el listado final figuran las dos de las que se pudo documentar que aunaban a participantes negros y a blancos disfrazados de tales (hay otras cuatro mixtas conocidas, pero en las que los blancos no se disfrazaban de negros o no sabemos si lo hacían). Dos agrupaciones pueden parecer poco, pero junto con esa información hay numerosos testimonios de época que, sin nombrar a ninguna en particular, aluden al carácter étnicamente mixto de las comparsas “candomberas” (Adamovsky, 2022b).

La “plebeyización” de las comparsas de tiznados también está sugerida por la aparición, hacia finales de siglo, de una práctica que no se registraba anteriormente: las “tapadas”. Como sostuve en otro trabajo, se trataba de un combate ritualizado: cuando dos agrupaciones candomberas se encontraban en la calle se aproximaban y, enfrentadas, comenzaban a tocar sus instrumentos y a cantar de manera estridente, en una competencia de resistencia en la que triunfaba la que conseguía acallar a la otra. El público observaba con fruición estas batallas, que podían durar horas y con frecuencia –en esto coinciden las crónicas– derivaban en enfrentamientos físicos reales que podían terminar en heridos y arrestos policiales. No hay ninguna evidencia de que hubiese tapadas antes de la década de 1880, ni es imaginable que las comparsas de jóvenes de élite se entregaran a tales ejercicios. Todo indica que se volvieron habituales hacia finales del siglo entre agrupaciones de blancos tiznados (y, acaso, mixtas), lo que por otra parte está en sintonía con lo que se sabe sobre Montevideo, donde también las hubo en el mismo momento (Adamovsky, 2022b).

Finalmente, el cambio en la composición social de las comparsas también está asociado a lo que parecería otra novedad: la aparición de agrupaciones femeninas. Los diarios registran en 1879 y 1880 una inédita irrupción de comparsas de todo tipo integradas por mujeres (El Nacional, 27 de febrero de 1879, p.1; El Porteño, 8 de febrero de 1880, p.2; El Porteño, 12 de febrero de 1880, p.1; La República, 8 de febrero de 1880, p.1). El diario La Nación lo consideró uno de los síntomas de la decadencia de los corsos por causa de su “democratización” (La Nación, 23 de febrero de 1882). Un cronista británico anotó anonadado que verlas marchando en las calles y siendo objeto de bromas y bufonerías iba “en contra de toda noción de instrucción moral” (The Standard, 12 de febrero de 1880, p.2).

En verdad, la novedad solo era tal en lo que respecta a las mujeres blancas: las negras ya venían saliendo desde antes. De hecho, la primera comparsa femenina del tipo que sea fue San Benito, de afroporteñas. Se formó en 1873 y, en honor a ser las únicas, se acordó que marcharan encabezando la procesión de agrupaciones (finalmente no desfilaron, según la prensa, debido al mal tiempo) (La Verdad, 23 de febrero de 1873, p.1). En 1876 y 1877 había otras más de afroporteñas, bastante visibles. En total, hasta comienzos de la década de 1880 las muchachas negras sostuvieron 34 comparsas propias (Adamovsky, 2022b). Puede que ese ejemplo haya

animado a mujeres blancas de sectores medios o bajos a formar las suyas, desafiando los prejuicios de la época. Entre las que así aparecieron hay algunas pocas de blancas que emularon a los varones que salían tiznados. La primera de la que hay noticia, Negras Conciliadoras, desfiló en 1880 luciendo “caretas emblemáticas de su pretendido color” (*El Porteño*, 12 de febrero de 1880, p.1). Negras Porteñas (1880-1881), del barrio de Balvanera, también parece haber sido de blancas (el diario lo sugiere de manera confusa) (*El Porteño*, 12 de febrero de 1880, p.1).¹ Hay registro de 17 comparsas más de años posteriores con nombres que indican que eran femeninas y aludían a lo negro o lo africano y 4 más de las que sabemos que incluían varones y mujeres, pero de las que no se puede determinar su etnicidad. Es una posibilidad que fuesen blancas.

LAS CANCIONES: SEMBLANZA GENERAL

En otro trabajo (Adamovsky, inédito) presenté un inventario analítico de las 68 canciones de comparsas de blancos tiznados que he conseguido localizar, 57 de ellas con sus respectivas letras. Todas fueron interpretadas entre 1866 y 1877 y eso se relaciona con un sesgo de archivo que es preciso consignar: en el inventario tienen un peso abrumador las que dejaron las comparsas de clase acomodada. A su vez, la gran mayoría de las letras conocidas pertenece a solo dos agrupaciones: Los Negros y La Africana. Todo lo que se diga en esta sección, que sintetiza los hallazgos ya descritos en ese trabajo, aplica entonces a las agrupaciones que animaron jóvenes de élite, no a las posteriores.

Del 40% de las canciones pude establecer el género musical al que pertenecían. El más recurrente es la habanera (9 canciones). Le siguen la mazurca (6), el tango (3), la marcha (3) y el vals (2). Con un caso de cada una se registra la romanza, el chotis, la jota y una partitura compatible con la polka. Todos estos géneros tenían por la época gran difusión transnacional. Ya que su variante rioplatense todavía no había surgido, “tango” refiere aquí a lo que en España se conocía como “tango americano”, género afrocubano rítmicamente muy cercano a la habanera, del mismo origen. De hecho, en la península ambos nombres eran prácticamente intercambiables. Los tangos americanos y las habaneras se venían difundiendo sobre todo gracias a las visitas de compañías de zarzuela españolas, que tuvieron una poderosa influencia en el carnaval porteño. Tres de las canciones inventariadas pertenecen a zarzuelas de ese origen y hay rastros de influencias en algunas otras. De hecho, es muy posible que la representación escénica, coreográfica y musical de los negros que proveían las zarzuelas haya tenido un impacto directo en las performances de negritud del carnaval local.

La estructura de la gran mayoría de las canciones involucra estrofas que canta el coro y otras que canta una o varias voces solistas. En una clara mayoría de estas se alternan regularmente la misma voz y el coro, a veces este simulando una respuesta

a aquélla. La gran mayoría de las letras están escritas en castellano estándar (en general su variante rioplatense, pero también en el de España), pero ocho se expresan en bozal. A modo de ejemplo, valga este fragmento:

Yo soy el neglo Antonio/ Y me plesento á preguntá
Si los que nacemos libre /Lo amite la socielá
Aunque neglo soy amante/ Y á las brancas quiero amá
Como ama mi tío Fanchico/ A la nigrita Canabrirá (La Africana: “El negro Antonio”, El Carnaval Porteño, 9, 10 y 11 de enero de 1877).

La utilización del bozal está asociada a letras picarescas en las que personajes masculinos negros celebran la alegría del carnaval, bailan o entran en galanterías con mujeres blancas. ¿Cuál era la fuente de ese estilo? La respuesta es compleja. Seguramente habría todavía en Buenos Aires algún nacido en África que hablaba así y muchos otros que lo recordaban del habla de padres, abuelos o sirvientes. Pero para 1870 no era un modo de habla usual. Sin embargo, seguía circulando profusamente como estilo literario. El bozal o “habla de negros” fue un recurso muy transitado en la poesía y el teatro españoles desde el siglo XVI en adelante. Lo frecuentaron no pocos escritores blancos, incluyendo algunos de los más renombrados del Siglo de Oro, y tuvo cultores en toda la América hispana (Lipski, 2005). El influjo directo de la literatura ibérica queda probado por el hecho de que una de las canciones en bozal que cantaban Los Negros –la primera en ese estilo de todo el inventario– pertenecía a una zarzuela española (Los Negros, no.47, 6 de febrero de 1870, p.2).

Al mismo tiempo, desde las primeras décadas del siglo XIX el Río de la Plata fue uno de los focos más importantes de América Latina en la producción de literatura en bozal, a la que contribuyeron blancos pero también afroargentinos y afroporteños. Más aún, en la década de 1870 había ya comparsas de afrodescendientes que cantaban en bozal, al menos en Montevideo y pronto también en Buenos Aires (Adamovsky, en prensa). Es perfectamente posible que, con posterioridad, las de blancos se inspiraran también en ellas.

La cronología en el corpus de canciones inventariadas permite arriesgar una hipótesis. Las más tempranas de cualquier tipo que fue posible hallar son las de Los Negros, que fue la pionera. Las doce recopiladas corresponden al período 1867-1870. De ellas, la única en bozal es justamente una que no era composición propia sino retomada de una zarzuela que se había estrenado en Buenos Aires en 1869 y que la comparsa cantó al año siguiente. Entre las otras hay una más en un habla idiosincrática, pero imita el estilo andaluz, otro indicio de la influencia del teatro ibérico. Las primeras letras en bozal compuestas especialmente por una comparsa de blancos son de La Africana, de 1876. Por otra parte, la primera comparsa de afroporteños salió recién en 1869 y la primera letra en bozal que pude documentar que cantara una agrupación de negros es de 1879 (Adamovsky, en prensa). Es decir que no es probable que La Africana se inspirara en ellos. Cierto que en Montevideo

la comparsa de afrouruaguayos Pobres Negros Orientales ya estaba cantando en bozal en 1870 (en 1878 se mudaron a Buenos Aires, donde siguieron actuando). Pero las mismas zarzuelas españolas en las que se cantaba en bozal también se veían desde mucho antes en la capital uruguaya. Todo eso sugiere que el bozal pudo haber llegado al carnaval porteño desde la tradición literaria española, antes que por influencia directa de los afrodescendientes rioplatenses (Adamovsky, en prensa B).

Cabe señalar, adicionalmente, que tres de las canciones recopiladas también imitaban otras hablas étnicas: una la de los vascos y dos el “cocoliche” de los italianos recién llegados. Nada extraño hay en esto: en la época era bastante habitual que comparsas de todo tipo encarnaran lúdicamente a diversas colectividades.

Las agrupaciones de blancos tiznados aludían a la etnicidad que buscaban representar a través de los nombres que elegían para sus comparsas, a veces de sus vestuarios, ritmos y performances callejeras y cuando hablaban en bozal. Pero, además, la abrumadora mayoría de las canciones —41 de las 55 de letras conocidas— refuerzan esa identificación de manera explícita mediante términos específicos. A la hora de presentarse, el preferido es “negro/a”, presente en 32 canciones, a las que se suman otras 3 con variantes como “negrito”, “neguito” y “ninglito”. En general, como su sinónimo y en las mismas letras, en 10 canciones aparece también “moreno”. Seguramente por su nombre, La Africana es la única comparsa que utiliza también “africano” como autodesignación, en 7 de sus letras (Adamovsky, inédito).

En sus contenidos principales, casi todas las letras se pueden agrupar en dos grandes temáticas. El goce y la alegría del carnaval es una de ellas: 16 canciones se dedican total o parcialmente a celebrar el propio carnaval y a convocar al disfrute, a la alegría, a la libertad, al desenfado, a la locura, a olvidar las penas, a buscar encuentros amorosos, al baile y la bebida. El otro tema dominante es el amor: 41 canciones de todos los géneros aluden al sentimiento (la mayoría de ellas gira enteramente en torno de él).² La gran mayoría —32 composiciones— alude de manera explícita al color del objeto de su amor, que casi siempre es del sexo femenino (solo hay una en la que el personaje es una mujer, una negra que canta su amor a un negro). De esas 32, 27 giran en torno de varones negros que declaran su amor por las blancas, elogian su belleza, suplican por su atención o se ofrecen a ellas. La mayoría se enmarca en lo que podría denominarse amor romántico: hablan del sentimiento de manera general y más bien solemne, declaran su amor por una “niña”, padecen por no tener su atención. Unas cuantas se aventuran en lo que podría llamarse amor sensual: refieren al “el fuego de la pasión”, al “fuego del corazón”, se declaran negros “fogosos”, advierten que “la que pruebe mi dulce/ Ha de buscarlo otra vez”. Hay que decir, sin embargo, que es una sensualidad tímidamente expresada: no hay letras o descripciones que aludan a los cuerpos de manera lujuriosa o subida de tono. Solo una podría interpretarse como una sexualización del cuerpo de un varón afrodescendiente, bien que de manera oblicua, por vía de una mención a su “morrongo” (gato) tras la cual no cuesta suponer la alusión a su órgano sexual (Adamovsky, inédito).

En 6 canciones el personaje negro manifiesta amor por una mujer negra. En dos de Los Negros lo hace en tono más bien romántico, mientras que predomina lo sensual en la que provenía de una zarzuela. En dos canciones de La Africana, las negras aparecen descritas como “fogosas” o de “labios de fuego”, un tipo de alusión que nunca se hace presente cuando la muchacha deseada es blanca (para ellas las descripciones giran solo en torno de la hermosura, el candor o incluso la pureza); la otra es de tono romántico (Adamovsky, inédito).

Como queda claro, las relaciones entre negros y blancos aparecen como un bajo continuo y de diversas maneras en la gran mayoría de las canciones. La asimetría de poder entre negros y blancos está aludida de varias formas. Una de las más habituales es la de referir a las mujeres blancas como “amitas”, casi siempre cuando las mencionan como objeto de deseo amoroso, a veces cuando se trata simplemente de saludarlas. El término aparece en 14 canciones de cuatro comparsas. Siempre lo hace en sentido afectuoso, a veces acompañado incluso de una declaración de disposición servicial hacia ellas. El masculino “amo/amito”, en cambio, no se registra en ninguna. Por otro lado, si la estatura de las blancas aparece aumentada, la del negro con frecuencia aparece disminuida. En algunas canciones refieren a sí mismos como “pobres negros” o “poble ninglito”, o aluden a su subalternidad mencionando la esclavitud reciente.

En casi todas las letras de amor, la condición de negro aparece asociada a ese sentimiento y a la pasión. Si algo son los falsos negros que cantan, son hombres deseantes y/o enamorados. El negro dirige un ruego constante al objeto de su deseo amoroso, las muchachas, en general –pero no siempre– blancas. La posibilidad del amor interracial está planteada con insistencia. En los muchos casos en las que se las invoca como “amitas”, el hablante negro se coloca en condición servil. Pero, al mismo tiempo, al pretenderlas, se pone en un plano de igualdad con alguien socialmente superior (y deliberadamente nombrado como superior). La igualdad y la desigualdad están planteadas en el mismo gesto.

En algunas de las canciones el deseo está planteado de manera romántica o trágica. Quien lleva la voz cantante sufre al ser rechazado o al no encontrar la atención que desea. En 5 canciones, la condición de “esclavo” se utiliza como metáfora para referir a ese deseo que lo somete a la voluntad de la mujer, que es quien tiene el poder de permitirle saciarlo. En tres de ellas el negro manifiesta incluso su esclavitud como deseo: desea hacerse esclavo de la mujer (“Quiérame pues, niña blanca/Que yo adorarla sabré/... De esclavo la serviré”). En otra, titulada justamente “El esclavo”, el sufriente negro dice que un beso de la muchacha ansiada lo liberaría del peso de sus cadenas, que no son otras que el “yugo” de la pasión. Aquí la analogía entre la condición del esclavo y el sometimiento al deseo por una mujer, con las penurias que ello implica cuando no logra consumarse, se vuelve explícita. Finalmente, dos canciones plantean que la condición de negro no es de nacimiento: quien canta dice que, si tiene el rostro negro, es “Porque lo ha quemado/ El fuego de inmenso amor”. Lo que en estas letras es explícito da una clave de lo que se halla implícito

en las demás: la condición (sometida) del negro sirve como metáfora de la propia condición deseante de los varones jóvenes que lo encarnan. Lo que además conecta bien con uno de los atractivos principales que tenía el carnaval en estos años, que era, para los jóvenes de clase acomodada, entablar algún vínculo con las muchachas, aprovechando el clima de relajación de la rígida etiqueta que regía el resto del año (Adamovsky, inédito).

Claro que esa metáfora involucra un cruce de la frontera de raza que a nadie podía pasar inadvertido. En 6 canciones tal desafío aparece presentado como algo risible: el coro –que también da voz a negros/as– se burla o critica la ocurrencia del hablante principal de pretender a una blanca, lo que aparece como algo gracioso, presuntuoso o fuera de lugar. Pero es interesante constatar que 9 canciones, risibles o no, reclaman de manera explícita el derecho de los negros de cortejar a las blancas en una sociedad regida por el principio de la “igualdad”. Dos de ellas exigen a las blancas que reconozcan que “negros y blancos somos hijos de Adán”. Otra hace un verdadero elogio de la perspectiva de la mezcla entre negros y blancos y afirma que “es mentira el color” (Adamovsky, inédito).

De hecho, el reclamo de igualdad y la crítica a la discriminación racial es un tópico muy presente en las canciones: 10 de ellas lo tratan de manera bastante explícita. Dos, por caso, sitúan la nostalgia por una felicidad pasada en el continente africano y una dice explícitamente que la libertad allí perdida ya no había sido posible en América, “en la jaula del blanco”. Otras recuerdan con amargura “las cadenas” del blanco y el “látigo del capataz” cuando trabajaba “en la hacienda del niño blanco”. El Himno de La Africana llamaba a los negros a “romper sus cadenas” y otra levantaba en su nombre “la bandera de igualdad”. Además de todo eso, lo negro también aparece asociado en varias canciones con la alegría, el goce, el placer y el tiempo de libertad y fraternidad que habilitaba el carnaval. Como he mostrado a propósito de Los Negros y La Africana, la personificación del negro, su alegría desembozada, habilitaba a los jóvenes de clase alta una evasión respecto de las rigideces propias del mundo social distinguido, en el que las emociones, más que liberarse, debían contenerse. Precisamente, la evasión que también permitían los tres días de carnaval (Adamovsky, 2021a; 2021b).

UN FINAL SÚBITO

El fenómeno de las comparsas de blancos tiznados tuvo en Buenos Aires un final bastante súbito. No se fueron extinguiendo paulatinamente: como muestra el gráfico 1, el pico de su presencia se alcanzó hacia 1878 y fueron muy numerosas hasta 1893. Al año siguiente, su número había caído drásticamente y para comienzos de siglo ya era insignificante. Este patrón no está relacionado con lo que pasaba con las comparsas de otro tipo, que siguieron floreciendo. Además, aparece como un desarrollo imprevisto. En los años anteriores, los diarios se quejaban irritados

de lo contrario: parecía que había cada vez más. “La tendencia a africanizarse se ha mantenido firme”, decía La Nación en 1889 (La Nación, 7 de marzo de 1889) y La Prensa agregaba que en los corsos las comparsas de negros (reales y tiznados) se llevaban todos los premios (La Prensa, 12 de marzo de 1889, p.5). Otro diario anotó en 1891 que había más comparsas de falsos negros que nunca (The Standard, 29 de enero de 1891, p.1). Al año siguiente, La Nación seguía reportando “un diluvio de negros de ocasión o de verdad”; fustigaban además lo lamentable de su performance, que las hacía incomparables a las que habían tenido su esplendor dos décadas antes, magníficas, como La Africana o Progreso del Plata (La Nación, 1 de marzo de 1892). “Predominan los negros de un modo abrumador”, se quejaba también El Diario en 1892 en referencia al corso de la calle del Buen Orden; el mal era tan “contagioso” que pronosticaban que incluso la comisión organizadora del año próximo “resolverá deliberar probablemente con la cara pintada de negro” (El Diario, 27 de febrero de 1892, p.2). En 1893, ahora en un corso del barrio Norte, se reportaba que lo que más abundaban eran las “sociedades candomberas” (La Nación, 13 de febrero de 1893).

La prensa, en manos de varones blancos que no eran del mundo popular, se venía quejando desde hacía bastante de la “decadencia” del carnaval, que no era la de su asistencia –eran cada vez más masivos– sino social y estética. El fastidio por la plebeyización de la fiesta encontraba un blanco predilecto en el “ruido” que hacían las comparsas candomberas, centradas como estaban en los instrumentos de percusión. Mientras protestaba al respecto, en 1890, un diario anotó que todas las de ese tipo eran “intolerables”, pero que “las que imitan a los negros son mucho más ruidosas y más tumultuosas que las de negros verdaderos” (The Standard, 28 de enero de 1890, p.1). Ya en 1892 en el corso principal se les advirtió que si seguían opacando con sus tamboriles a las comparsas “musicales” no recibirían premiación alguna; en 1893 esa misma demanda derivó en la prohibición de tocarlos mientras se desarrollaban los concursos (La Prensa, 29 de febrero de 1892, p.4; La Prensa, 12 de febrero de 1893, p.5). Finalmente, cuando estaba por comenzar el carnaval de 1894 la policía sorprendió con la prohibición total de las comparsas candomberas. Sin la autorización policial no podrían inscribirse en los concursos de los corsos, que era su finalidad principal. Las numerosas que se aprestaban a salir, que venían ensayando desde hacía meses, como era costumbre, y que tenían sus trajes preparados, se desayunaron con la noticia a último momento. El Diario celebró la medida: “No habrá pues esas agrupaciones especiales cuyos músicos monótonos desesperan al público de buen gusto” (El Diario, 2 de febrero de 1894, p.2; La Prensa, 4 de febrero de 1894, p.5; La Prensa, 5 de febrero de 1894, p.4). Al parecer, la drástica medida también estuvo motivada por los desórdenes que ocasionaban las tapadas (Cánepa, 1936, pp.251-52).

No está claro si la prohibición policial se repitió en años siguientes, pero no cabe duda de que la caída brusca en la participación de comparsas de tiznados que se registra a partir de ese año se explica por ella. De hecho, en el gran Buenos Aires y en otras ciudades del país, y en Montevideo, siguieron existiendo y fundándose nuevas

durante mucho tiempo más (McCleary, 2012). Por contraste, en los primeros años del nuevo siglo las comparsas de tiznados en la Capital parecían cosa del pasado. Quitando algún conjunto humorístico que actuaba con disfraz africano, ya eran casi inhallables en la lista de comparsas que actuaban en cada carnaval. En 1909 un articulista las evocó como algo irremediamente del pasado (PBT, no. 225, 6 de marzo de 1909, p.89).

Es difícil saber qué hicieron luego de 1894 los festejantes que animaban el fenómeno en Buenos Aires. Algunas pocas de las comparsas de tiznados que existían en 1893 subsistieron hasta principios de siglo e incluso se fundó alguna otra nueva de nombre que evocaba lo negro/africano. Pero no está claro, más allá de la continuidad del nombre, que continuaran con el tiznado y con el “ruido” candombero. Es posible que algunas hayan virado a otros modos de participar, con estéticas diferentes. Fue, por caso, la opción que tomó Juventud Liberal. La habíamos mencionado descrita para 1893 como una comparsa candombera y bulliciosa. Para 1900, La Prensa reportó que “esta sociedad se nos presentó transformada de candombera que era antes se ha convertido en coral y musical”; vestían ahora “trajes de Romeo muy elegantes” (La Prensa, 27 de febrero de 1900, p.5). En la terminología del carnaval, “musical” era el adjetivo opuesto a “candombera” y aludía a las asociaciones que tocaban instrumentos de cuerda y viento, antes que solamente percusivos, por ello más agradables al oído de las clases acomodadas.

A título de hipótesis, es posible que en el ocaso de las comparsas de tiznados también tuviese su influencia la aparición, igualmente explosiva, de “centros criollos” que presentaban comparsas gauchescas en los carnavales. Existe una llamativa coincidencia temporal entre la irrupción del disfraz de gaucho matrero desde 1891 y de los centros criollos en 1899, y la veloz desaparición de las comparsas “candomberas”. Los propios contemporáneos notaron la coincidencia temporal. Roberto Lehman-Nitsche observó que hacia 1890, cuando abundaban las “comparsas candomberas”, no había aún “centros criollos”, que de la mitad al fin de esa década las primeras “desaparecen poco a poco, para ser reemplazadas por centros sociales, humorísticos, musicales, etc., cuyos nombres muy poca cosa significan” y que “recién en 1898, más o menos, parece que se fundaban los primeros ‘centros criollos’, sin que yo bien conozca el móvil inmediato” (Lehman-Nitsche, 1962, pp.382-383). La revista La Mujer notó lo mismo en su crónica del carnaval de 1900: “Lo que parece que desaparecerá casi por completo son las numerosas comparsas de negros de todas las layas (...) En cambio, por todos los ámbitos de la ciudad se oyen rasguídos de guitarra” (La Mujer, 9 de febrero de 1900).

También hubo quien, en su momento, además de notar la coincidencia temporal, avanzó en analogías, como Ernesto Quesada en 1902, cuando consideró el habla gauchesca de carnaval que ahora se escuchaba por todas partes algo tan ridículo como el “bozal” que utilizaban hasta hacía poco las comparsas de falsos negros (Quesada, 1902, p.102). En efecto, el uso de un estilo de castellano corrompido y asociado a lo plebeyo es una analogía posible. Otra es el maquillaje para

resaltar lo no-blanco: al menos dos fuentes refieren que, para mayor credibilidad, algunos gauchos de comparsa se tiznaban el rostro para oscurecerlo, un maquillaje que también empleaban actores de teatro que representaban obras de esa temática (Duro, 1923, p.28; Coronado, 1930; Adamovsky, 2019, pp.101-102). En referencia a esto último, es posible que también hubiese analogías en las canciones que cantaban. Las fuentes documentales son insuficientes para ser conclusivos: se conocen decenas de las que interpretaban las comparsas candomberas, pero casi no contamos con letras de las gauchescas. Es sugestiva, sin embargo, una coincidencia que surge de uno de los pocos fragmentos conocidos. En 1899 la comparsa Indígenas Civilizados, que combinaba gauchos y falsos indios (algo habitual en las gauchescas), cantó un “waltser-danza” con letra y música del payador Santiago Madariaga, cuya primera estrofa decía así “Aquí tenéis los indígenas./ y tenednos compasión/ que aunque su piel es oscura./ tienen blanco el corazón” (La Prensa, 19 de febrero de 1899, p.5). Reclamar el amor de las “amitas” contrapesando el color del rostro con la blancura o virtud del corazón era algo bastante habitual en las letras de agrupaciones de falsos negros. Una de ellas, por caso, cantaba en 1871 los siguientes versos, muy similares: “Los negros que aquí venimos/ A cantar a tu balcón/ Tienen negrita la cara/ Pero blanco el corazón” (Ziegler y Fleitas, 1871, p.10). También las comparsas de afrodescendientes utilizaban argumentos similares (Goldman, 2008, p.206). Según Enrique Puccia, las canciones de los centros criollos solían poner en boca de los gauchos reclamaciones de amor a las “patroncitas” (Puccia, 2000, p.187), una posición de subordinación respecto de la mujer objeto de deseo que sería análoga a las que tanto negros como falsos negros dirigían a las “amitas” blancas.

Una cuarta analogía posible serían las “tapadas”: diversos testimonios confirman que también las comparsas gauchescas se enfrentaban de ese modo. Recordando el carnaval de 1900 muchos años después, un testigo recordó una escena que tuvo lugar en un corso popular y que involucró a dos centros criollos, Los Pampeanos y Los Parias del Desierto. Puestos a medirse mutuamente sus “condiciones gauchas”, entraron en una competencia musical y dancística. Guitarreros y zapateadores de una y otra se alternaron en el malambo, hasta que, cansados y al cabo de varias rondas de desafíos, la cosa se transformó en un enfrentamiento real. Otros testimonios confirman que había tapadas de gauchos y de candomberos y que eran similares, pero agregan además otros datos interesantes, como que en las comparsas candomberas, como en las de gauchos, también participaban falsos indios (Vivanco, 1948; Bolan, 1991), o que los enfrentamientos eran a veces entre agrupaciones gauchescas y candomberas (Atlántida, no. 463, 24 de febrero de 1927, pp.62-63).

Pero más allá de las analogías y la coincidencia temporal, ¿existen evidencias empíricas de que los cultores de la estética candombero hayan migrado a la gauchesca? Responder esta pregunta no es sencillo, por cuanto los nombres individuales de quienes a fines de siglo cultivaban una y otra –especialmente la primera– son esquivos. Algunos indicios apuntan, sin embargo, a que esa migración pudo haber sido posible, al menos en algunos casos.

En lo que respecta a los afroporteños, es bien sabido que tenían una relación muy estrecha con el criollismo. Desde muy temprano, aunque ocasionalmente, la prensa afroporteña publicaba poemas gauchescos o elegías del gaucho (*La Igualdad*, no. 30, 20 de diciembre de 1873; *La Juventud*, no. 7, 10 de febrero de 1878, p.4). Entre los quince autores más prolíficos del criollismo popular del cambio de siglo al menos dos eran negros. Los tres mejores exponentes del arte de la payada –Gabino Ezeiza, Higinio Cazón y Luis García– fueron afroargentinos (a los que habría que agregar unos cuantos más, menos conocidos) (Adamovsky, 2019, p.110). Y personas de ese origen participaron activamente en algunas de las primeras puestas en escena gauchescas animadas por entidades tradicionalistas (*Nativa*, no. 95, 30 de noviembre de 1931). Hay alguna evidencia de que esa afición por el criollismo se manifestaba también en carnaval. Al menos un miembro prominente de la colectividad, Estanislao Grigera, había salido disfrazado de “gaucho argentino” en el de 1878 (*La Juventud*, no. 11, 20 de marzo de 1878, p.2). Por la misma época, la prensa comunitaria informaba que “varios jóvenes distinguidos van a formar una comparsa de gauchos”, aunque no es posible determinar si se referían a jóvenes de la propia colectividad o a jóvenes blancos (*La Juventud*, no. 9, 27 de febrero de 1876, p.2). En un relato autobiográfico situado en 1902, el escritor Héctor Pedro Blomberg recordaba que, siendo niños, él y su criado negro habían salido disfrazados de gauchos en el carnaval y que al año siguiente lo hicieron ambos como parte de una comparsa de afrodescendientes (para lo que Blomberg se tiznó el rostro) (Blomberg, 1928). Ese mismo año también Ernesto Quesada anotó que había afrodescendientes disfrazados de gauchos en carnaval (Quesada, 1902, p.53). Y es conocido el dato de que Guillermo Barbieri (el guitarrista de Carlos Gardel, que era de ese origen) había actuado de adolescente en carnavales, hacia 1910, como parte del centro criollo Gloria, Patria y Tradición (Puccia, 2000, p.284).

Alguna evidencia también apunta a que blancos que participaban de comparsas candomberas luego se orientaron a las gauchescas o se destacaron en el movimiento criollista. Uno de los personajes de un sainete que Carlos M. Pacheco estrenó en 1923 contaba que había salido de adolescente como parte de una comparsa de falsos negros y que posteriormente se había integrado a un centro criollo, con el que actuaba de cocoliche y con el que también se entreveró en tapadas (Pacheco, 1964, p.123). Sebastián Berón, quien luego sería un prolífico autor de historias de gauchos matreros, había escrito el himno de la comparsa de tiznados Negros Azúcares, que salió entre 1875 y 1881 (Soler Cañas, 1963). Y Andrés Cepeda, de repetidos pasos por los calabozos por anarquista y por homosexual, había formado parte en 1894 de la comparsa Africanos del Sud, antes de transformarse en un conocido cantor gauchesco (Puccia, 2000, p.303). Finalmente, la prensa refiere que Negros Olivares, una de las últimas comparsas de estética candombera, cantó en el carnaval de 1900 “canciones criollas con acompañamiento de guitarra” (*La Prensa*, 26 de febrero de 1900, p.3).

En fin, si la información reunida en esta sección no alcanza para probar que los cultores de la estética candombera migraron a la gauchesca, sí sugiere que ambas tenían amplias conexiones y que la segunda pudo ocupar el lugar que dejó vacante la extinción de la primera. En su contenido herético, la representación del gaucho matrero tenía puntos de contacto con la del negro candombero, que también era contrafigura implícita de los discursos “civilizadores” de la élite. El criollismo popular ensalzaba al gaucho salvaje, rebelde, que era precisamente la figura de barbarie que los discursos de las clases dirigentes habían llamado a extirpar. Era, por eso, una evocación con un potencial subversivo, antiestatal y antioligárquico, que no pasó en su momento inadvertido (Adamovsky, 2019). En su contenido herético, la representación del gaucho matrero tenía puntos de contacto con la del negro candombero, otra de las contrafiguras implícitas de los discursos “civilizadores” de la élite. La conexión entre ambas, además, venía por el contraste con (y desmentida implícita de) los discursos blanqueadores que postulaban una Argentina exclusivamente blanca y europea: con mucha frecuencia el gaucho que evocaban las historias que consumía el bajo pueblo era descrito como un habitante de tez oscura y/o asociado con indígenas o afrodescendientes (Adamovsky, 2019). De hecho, es posible que la mayor indefinición y ambivalencia al respecto del criollismo popular lo volviese más efectivo como modo de minar esas visiones en un momento en el que la presión blanqueadora se volvía más intensa y la presentificación de lo negro/afro menos viable.

CONCLUSIONES

De la descripción de las comparsas de tiznados y su recorrido emergen algunas conclusiones significativas. La primera es que pueden reconocerse dos momentos diferentes, uno inicial marcado por el protagonismo excluyente de los jóvenes de clase acomodada, el otro por el de los de condición modesta. Corresponde a los primeros el crédito de haber puesto a rodar en carnavales, en 1865, la idea de encarnar negros siendo blancos. Y fueron mayormente de élite las demás comparsas que los emularon hasta comienzos de la década de 1880. Desde ese momento constatamos un rápido retiro de los muchachos de familias distinguidas y la continuación de la práctica del tiznado, ahora en manos de comparsas de gente de clase popular. Las elecciones estéticas de las puestas en escena de unas y otras parecen haber sido bien diferentes en lo que respecta a los vestuarios, uso del espacio público y posiblemente en lo musical. La participación de comparsas de mujeres fue también una novedad. No se pudo conocer suficiente, sin embargo, acerca de las letras de las canciones de las segundas, puesto que casi todas las conservadas son de las primeras.

Los hallazgos presentados también permiten sumar elementos al escepticismo respecto de la posibilidad de que el tiznado rioplatense haya emulado al blackface anglosajón o que pueda interpretarse bajo su luz. En un trabajo anterior había analizado en detalle las performances de los pioneros, Los Negros, y pude mostrar no

solamente que se disfrazaron de negros antes de conocer de primera mano los espectáculos teatrales de minstrelsy sino que, una vez que los vieron, en 1869, no reconocieron en ellos nada similar a lo que venían haciendo (Adamovsky, 2021a). Por otra parte, en otro artículo demostré que los espectáculos que brindaron artistas estadounidenses luego de ese año no tuvieron demasiado impacto fuera de la comunidad de expatriados británicos y de ese país y que no produjeron marcas visibles ni en el carnaval ni en la tradición escénica argentina (Adamovsky, 2021d). Finalmente, en otro trabajo argumenté que la tradición del tizado escénico español, diferente, mucho más antigua y con presencia previa en el Río de la Plata, tuvo un impacto bastante más claro en el carnaval porteño, tanto en las comparsas de falsos negros como en las de afroporteños (algunas de las cuales también se tizaban el rostro como parte de sus actuaciones, ennegreciendo aún más su tez). El teatro español, en especial las zarzuelas que llegaron a partir de 1854, presentaron diversos modos de representar a los negros, habitualmente de la mano de actores blancos tizados. Algunas piezas los pintaban como sujetos grotescos o risibles, pero otras, en sentido opuesto, como parte legítima de la comunidad o, incluso, como víctimas de los prejuicios y la violencia de los blancos (Adamovsky, en prensa B). Los hallazgos que este trabajo agrega refuerzan la idea de que fue esa tradición, antes que la anglosajona, la que brindó elementos para la representación carnavalesca de los negros. La presencia de canciones directamente tomadas de zarzuelas, el predominio de géneros musicales como la habanera y el tango y los temas presentes en las letras de las canciones así lo sugieren. Por otra parte, su tenor no las hace para nada parecidas a las más claramente agresivas y derogatorias del blackface minstrelsy.

Por supuesto, nada de esto descarta, a priori, que las performances de los blancos tizados hubiesen transmitido estereotipos negativos respecto de los negros o incluso participado en el reforzamiento de las jerarquías raciales de la época. No es este el lugar de proponer una interpretación general del tizado rioplatense ni de explicar cómo se relacionó con el racismo imperante, que no era menor. Eso quedará para otros trabajos. El tratamiento puramente descriptivo que aquí ofrecí, de todas maneras, agrega elementos valiosos para esa reconstrucción pendiente. La cronología del fenómeno permite poner en duda la idea de que las comparsas de tizados hayan presionado a las de negros a la invisibilidad. Los blancos salieron a imitar a los negros en 1865, antes de que los afroporteños hubiesen comenzado a participar en los desfiles de comparsas, cosa que hicieron a partir de 1869, y con mucha intensidad durante los veinte años siguientes. Es decir que la presencia de blancos tizados antecedió y convivió largamente con la de las comparsas de negros reales. La convivencia fue tanto con las de élite como con las de condición más popular. La extinción abrupta del fenómeno se da también por el mismo momento en el que dejan de tener presencia las comparsas candomberas de afroporteños. Viendo el ciclo de conjunto, sería más verosímil decir que los tizados acaso animaron a los negros a utilizar en público una estética candombera que anteriormente reservaban para sus sitios de celebración exclusivos. Y que el repliegue de las comparsas candomberas de afro-

descendientes obedeció al mismo motivo que el que registramos, al mismo tiempo, para la extinción de las comparsas de blancos tiznados en 1894: el desagrado de las clases acomodadas por el “ruido” y, acaso, por ver tan presentificada la negritud del bajo pueblo en un momento en el cual avanzaban los discursos blanqueadores (sin importar que quienes la hacían presente fuesen negros reales o fingidos).

El hecho de que unos y otros adoptasen idéntica estética candombera, que pudiesen animar comparsas mixtas y que también los negros se tiznaran a veces el rostro muestra que, acaso, no era del todo equivocado que no fuesen siempre distinguibles a los ojos de los observadores. Falta todavía mucho trabajo de archivo para entender las relaciones entre los afroporteños y las comparsas de tiznados. Está documentado que había sectores de la colectividad que se sentían incómodos al verlos, tal como los incomodaba ver que los propios jóvenes negros tocasen instrumentos de percusión y el ritmo del candombe en público, lo que les parecía un signo de “barbarie” que desacreditaba a los todos los afroporteños a ojos de los blancos. Para sectores de la élite de los afroporteños, los negros debían emular todo lo posible las prácticas de los blancos “cultos”, incluyendo las carnavalescas (Geler, 2011). Pero la existencia misma de comparsas candomberas de negros (y mixtas) es prueba de que quienes se sentían así eran, acaso, la minoría. Para muchos jóvenes afroporteños no había ninguna vergüenza en ser candomberos y mostrarlo a los demás.

Por otra parte, es un hecho que candomberos negros y blancos tiznados desfilaron durante muchos años en los mismos corsos –cuyas autoridades blancas premiaban indistintamente a unos y a otros– sin que la prensa haya registrado nunca conflictos entre ellos. Las páginas de los diarios están repletas de descripciones de hechos incordiosos o policiales durante los carnavales, pero no pude hallar ni una que refiera a refriegas o tensiones entre comparsas de negros y blancos. Por el tenor de los posicionamientos de la época, una noticia así no habría pasado inadvertida. Ansiosa como estaba de reprender a los negros que no se acoplaban a las pautas de “cultura” dominantes, la prensa afroporteña no había dejado pasar una noticia de conflictos con los blancos en contexto de carnaval. Pero tampoco allí aparece ninguna mención. Por contraste, tanto diarios de blancos como de negros –ambos con indignación– reportaron ampliamente un incidente de tensión racial ocurrido en 1880, cuando empresarios de salones bailables intentaron prohibir el ingreso de negros y mulatos a sus bailes de máscaras, pretensión inmediatamente revertida por intervención de la policía (Geler, 2010, pp.44-53). En fin, nada autoriza a pensar que la ausencia de menciones en la prensa fuera una omisión deliberada o una ceguera específica. Tampoco las referencias a las tapadas indican que las agrupaciones adversarias se enfrentasen por diferencias étnicas. En el trabajo que dediqué a Los Negros pude mostrar que entre los miembros de esa comparsa había vínculos de proximidad con la colectividad afroporteña que sugieren que no eran percibidos como agresores, sino más bien lo contrario (Adamovsky, 2021a). Y, lo que es más importante, he identificado que una comparsa de afrodescendientes, Pobres Negros Orientales, incluyó en cuatro de sus letras fragmentos de canciones compuestas por La Africana

y por Los Negros. Y no cualquier fragmento: precisamente los que referían a negros y negras (Adamovsky, en prensa). En síntesis, nada indica que los negros porteños –al menos no la mayoría de los que participaban en los carnavales– manifestasen hostilidad frente a la existencia de comparsas de blancos tiznados (como la que sí manifestaron, dicho sea de paso, frente a la visita de una compañía de blackface minstrelsy estadounidense, tensión que un diario de editor blanco sí dejó debidamente anotada) (Adamovsky, 2021d).

Entender la naturaleza de los vínculos entre unos y otros y el sentido que, entonces, asumía el tizne carnavalesco en Buenos Aires todavía requerirá mayores esfuerzos investigativos. Entre tanto, toda esta información invita a reconsiderar el carnaval porteño en sus propios términos como una arena extraordinaria de negociación de identidades étnico-raciales que, si bien pudo albergar ejercicios de afirmación identitaria de los afroporteños por un lado y de los blancos por otro, como grupos discretos y bien delineados, también fue acaso un terreno propicio para transgredir las fronteras del color.

LISTADOS

El asterisco luego del año de existencia indica que es estimativo.

Comparsas de blancos tiznados y/o de estética africanizante

Buenos Aires (1865-1870; 50 integrantes)⁵; Esclavos del África (1908-1909); Estrella Africana del Sud (1902-); Estrella del Asia/Estrella de Asia (1906-1909); Habitantes del Brasil (1877-); Juventud Liberal (1891-1900)⁶; La Africana/Sociedad Africana (1869-1879)⁷; Los cuatro negros unidos (1901-); Los Negritos Esclavos/ Los Negritos (1867-)⁸; Los Negros/Sociedad Dramática Musical “Los Negros” (1865-1870; 40 integrantes)⁹; Negros Argentinos (1870-1892)¹⁰; Negras Conciliadoras (1880); Negros Argentinos Unidos/Negros Unidos Argentinos (1890-1892); Negros Cafres (1875-); Negros Candomberos (1877-1882; incluye mujeres)¹¹; Negros Cantores (1875*-); Negros Cocineros (1879-1881); Negros Congos/Los Congos /Negros del Congo (1875-1901)¹²; Negros del Plata (1870-1895; 46 integrantes)¹³; Negros Porteños/Los populares candomberos antropófagos de la Música y de la Danza (1904-1905); Negros Retintos (1896*-); Progreso del Plata (1868-1871)¹⁴; Yatay (1866-1867; 12 integrantes).¹⁵

Comparsas africanizantes de las que hay fuertes indicios de que eran de blancos

Estrella del Plata (1869-1896)¹⁶; Negras Porteñas (1880-1881); Negros Alegres (1876-1884); Negros Azúcares/Primitivos Negros Azúcares (1875-1881).

Comparsas mixtas en las que marchaban blancos tiznados junto con afrodescendientes

Los Negros de Vuelta Abajo (1905-); Los Negros del Cake walk (1904-1905).¹⁷

NOTAS

- 1 La Nación registró una de nombre “Negras porteñas” en 1873, pero es sin dudas un error de tipo en mención de “Negros porteños” (La Nación, 23 de febrero de 1873).
- 2 En todo el inventario hay solamente tres canciones cuyo tema central no sea la celebración del reinado de Momo o el amor: una le canta al lema “Libertad, Igualdad, Fraternidad”, otra expresa nostalgia por la vida pasada en África y la tercera, enocoliche, describe en tono picaresco el trabajo de un lustrabotas.
- 3 Años después la prensa notó un viraje similar en la ciudad de Santa Fe: muchas comparsas habían “abandonado por completo el candombe, los trajes de negro y las contorsiones de danza macabra” (sic) para transformarse en “orfeones” de coros afinados y “exquisito gusto” (Santa Fe, 2 de marzo de 1911, p.2).
- 4 “Tambores y puñaladas ponían emoción en los viejos carnavales”, Noticias, 24/2/1941 (en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638-1-1-133).
- 5 Su Presidente fue José María Escardó y P.F. Barrios su Secretario; La República, 25/2/1870, p.1; La República, 1/3/1868, p.1.
- 6 Presidente: Diógenes F. Bianco; Vice: José Cubiali (o algo así, ilegible), Secr.: José Terci (o algo así); Prosecre: Juan Costa; Tesorero: J. B. Rabolini; La Prensa, 27/2/1900, p.5.
- 7 Miembros e información adicional en Adamovsky 2021a.
- 8 Rossi dice que un Alsina –no aclara cuál– era miembro (Rossi, 1958, p.103).
- 9 Miembros e información adicional en Adamovsky 2021b.
- 10 Director: Sr. Hilarión; La Nación, 19/2/1870. No es seguro que sea la misma que reaparece mencionada en décadas posteriores.
- 11 Juanita Gómez mencionada como miembro; El Porteño, 17/2/1877, p.2.
- 12 Muy posiblemente fuesen dos o más agrupaciones que usaron este nombre durante este largo período, antes que la continuidad de una misma comparsa.
- 13 Su presidente es el Coronel D. Federico Mitre y Alejandro Guesalaga figura como integrante; La Verdad, 7 y 8/3/1870, p.2; El Nacional, 24/2/1871. En 1886 tienen 47 miembros; El Orden, 6/3/1886, p.1.

- 14 Manuel Cadret y Ventura Lynch (h) figuran como Presidente y Director de la comparsa; La Tribuna, 28/2/1868, p.2. Más tarde Presidentes son Cosme Etchetto y luego Luis Sauce (h); La Tribuna, 27/2/1870, p.3; La Tribuna, 26/2/1871, p.2. Alfredo París mencionado como miembro; Los Negros, no. 98, 11 y 12/2/1871, pp.4-5.
- 15 El primer año su Presidente fue un tal Gómez, el segundo un compositor apellidado Scappatura; La Tribuna, 15/2/1866, p.3; La Nación Argentina, 9/3/1867; Caras y Caretas, no. 572, 18/9/1909, p.72-73.
- 16 Presidente: Alejo Barrére; La República, 25/2/1870, p.1. Según Gesualdo (1961, p.849) en abril de 1869. Estrella del Plata estrenó en el teatro Victoria la canción “El negro changador”, de Luis Barrera.
- 17 Presidente: Augusto Franklin; La Prensa, 22-2-1904, p.6.

REFERENCIAS

- Adamovsky, E. (2019). El gaucho indómito: de Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada. Siglo veintiuno.
- Adamovsky, E. (2021a). Los Negros, la primera comparsa de blancos personificando negros del carnaval porteño (1865-1870). Cuadernos de Antropología Social, 54, 7-27.
- Adamovsky, E. (2021b). La Africana: canciones de una comparsa de falsos negros del carnaval porteño (1869-1879). Corpus: Archivos virtuales de la alteridad americana, 11 (2), 1-47.
- Adamovsky, E. (2021c). Comparsas y agrupaciones de negros o africanizantes en el carnaval de Buenos Aires, 1864-1922: Un relevamiento crítico. Avances del CESOR, 18 (25), 1-22.
- Adamovsky, E. (2021d). *Blackface minstrelsy* en Buenos Aires: las actuaciones de Albert Phillips en 1868 y las visitas de los Christy’s Minstrels en 1869, 1871 y 1873 (y una discusión sobre su impacto en la cultura local). Latin American Theatre Review, 55 (1), 5-26.
- Adamovsky, E. (2022a). Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940). Revista Páginas (UNR), 14 (34), 1-32.
- Adamovsky, E. (2022b). Comparsas de (o con) afrodescendientes en el carnaval de Buenos Aires, 1869-1926: Relevamiento, descripción y aproximación al problema de las interraciales. Revista de Historia Americana y Argentina, 57 (1) 1, 37-69.
- Adamovsky, E. (En prensa). Canciones de comparsas de afrodescendientes del carnaval de Buenos Aires (1870-1902): inventario y análisis de sus letras y formas musicales. Latin American Music Review.
- Adamovsky, E. (En prensa B). La escenificación de lo negro en los teatros y carnavales de Buenos Aires, 1825-1890: indicios de la influencia del Atlántico (afro)hispano. História (São Paulo). En prensa.

- Adamovsky, E. (inédito). Canciones de comparsas de blancos tiznados del carnaval de Buenos Aires (1866-1877): inventario y análisis de sus letras y formas musicales. En referato.
- Andrews, G. R. (2007). Remembering Africa, Inventing Uruguay: Sociedades de Negros in the Montevideo Carnival, 1865 – 1930. *Hispanic American Historical Review*, 87 (4), 693-726.
- Armesto, F. (1914). *Mitristas y Alsinistas* (1874). Alsina.
- Arredondo, M. (1896). *Croquis Bonaerenses*. La Vasconia.
- Atlántida (24 de febrero de 1927). Biblioteca Nacional.
- Barreda, R. (1909). Música vieja. *Caras y Caretas*, 572, 18 de sept., 72-73.
- Bernand, C. (2001). *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Fundación Histórica Tavera.
- Blomberg, Héctor Pedro (1928). El último candombero. *Caras y Caretas*, 1533, 18 de febrero.
- Bolan, R. (1991). Boedo: chispazos de carnaval. *Historias de Buenos Aires*, 16 (1), 12.
- Cánepa, L. (1936). *El Buenos Aires de antaño*. Talleres Gráficos Linari.
- Castro, D. S. (2001). *The Afro-Argentine in Argentine culture: el negro del acordeón*. E. Mellen Press.
- Chamosa, O. (1995). *Asociaciones africanas de Buenos Aires 1823-1880: Introducción a la sociabilidad de una comunidad marginada*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Luján.
- Chasteen, J. Ch. (2000). Black Kings, Blackface Carnival and Nineteenth-Century Origins of the Tango. En William Beezley y Linda Curcio-Nagy (Eds.), *Latin American Popular Culture: an Introduction* (pp.43-57). SR Books.
- Cirio, N. P.(2015). Estética de la (in)diferencia: Las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado. *Latin American Music Review*, 36 (2), 170-93.
- Coronado, E. (1930). El gaucho, el oso Carolina y el cocoliche. *Atlántida*, 621, 6 marzo, 14.
- Duro, J. (1923). Un día de carnaval (poema gaucho). S/e.
- El Carnaval Porteño (9,10 y 11 de enero de 1877). Biblioteca Nacional.
- El Diario (27 de febrero de 1892; 2 de febrero de 1894). Biblioteca Nacional.
- El Mosquito (10 de marzo de 1867). Archivo General de la Nación.
- El Nacional (13 de febrero de 1869; 24 de febrero de 1871; 27 de febrero de 1879; 4 de marzo de 1881). Biblioteca Nacional.

- El Porteño (9 de febrero de 1877; 17 de febrero de 1877; 6 de marzo de 1878; 8 de febrero de 1880; 11 de febrero de 1880; 12 de febrero de 1880). Biblioteca Nacional.
- El Siglo [Montevideo] (3 de marzo de 1867). Biblioteca Nacional del Uruguay.
- Frigerio, A. (1993). El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada. *Revista de Investigaciones Folclóricas* 8, 50-60.
- Geler, L. (2010). Andares negros, caminos blancos: afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX. *Prohistoria*.
- Geler, L. (2011). ¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (xix-xx). En Pilar García Jordán (Ed.), *El Estado en América Latina: Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI* (pp.183-211). Universitat de Barcelona.
- Gesualdo, V. (1961). *Historia de la música en Argentina, 1536-1961*. Tomo III. Beta.
- Goldman, G. (2008). Lucamba, herencia africana en el tango, 1870-1890. *Perro Andaluz*.
- Guevara Jaramillo, N. (2019). Afrodescendientes, cuerpo y nación en Argentina: una exploración a partir de la literatura (1837-1882). *Cultura representaciones sociales* 13 (26), 62-96.
- Jackson, E. (2007). Bajo construcción en carnaval: las identidades étnicas en las letras de algunas comparsas afro-argentinas del siglo XIX. *Konvergencias Literatura* 6, 20-40.
- La Cartera de Orión (14 de febrero de 1869). Biblioteca Nacional.
- La Igualdad (20 de diciembre de 1873). Biblioteca Nacional.
- La Juventud (27 de febrero de 1876; 10 de febrero de 1878; 20 de marzo de 1878). Biblioteca Nacional.
- La Mujer (9 de febrero de 1900). Biblioteca Nacional.
- La Nación (17 de febrero de 1881; 23 de febrero de 1882; 7 de marzo de 1889; 1 de marzo de 1892; 13 de febrero de 1893). Biblioteca Nacional.
- La Nación Argentina (11 de febrero de 1866; 9 de marzo de 1867; 14 de febrero de 1869). Biblioteca Nacional.
- La Ondina del Plata (24 de marzo de 1878). Biblioteca Nacional.
- La Prensa (12 de marzo de 1889; 29 de febrero de 1892; 1 de marzo de 1892; 12 de febrero de 1893; 4 de febrero de 1894; 5 de febrero de 1894; 19 de febrero de 1899; 26 de febrero de 1900; 27 de febrero de 1900). Biblioteca Nacional.
- La República (25 de febrero de 1870; 8 de febrero de 1880). Biblioteca Nacional.

- La Tribuna (15 de febrero de 1866; 18 de febrero de 1866; 28 de febrero de 1868; 4 de marzo de 1870; 4 de marzo de 1879). Biblioteca Nacional.
- La Verdad (7 y 8 de marzo de 1870; 23 de febrero de 1873). Biblioteca Nacional.
- Lehmann-Nitsche, R. (1962). Santos Vega (Folklore argentino). Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel.
- Lipski, J. M. (2005). *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge University Press.
- Los Negros (6 de febrero de 1870). Biblioteca Nacional.
- Martín, A. (2008). *Folclore en el carnaval de Buenos Aires*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Martín, A. (2015). Candombe, progreso y blanqueamiento forzado en los festejos del carnaval de Buenos Aires a fines del siglo XIX. En Carolina Crespo, Hernán Morel y Margarita Ondelj (eds.), *La política cultural en debate: Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp.21-50). Ciccus.
- Martín, A. (2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 2017, 200-229.
- McCleary, K. (2012). *Ethnic Identity and Elite Idyll: A Comparison of Carnival in Buenos Aires, Argentina and Montevideo, Uruguay, 1900-1920*. En Michaeline Crichlow (ed.), *Carnival Art, Culture and Politics: Performing Life* (pp.99-119). Routledge.
- Nativa (30 de noviembre de 1931). Biblioteca Nacional.
- Ocoró Loango, A. (2011). La emergencia del negro en los actos escolares del 25 de mayo en la Argentina: del negro heroico al decorativo y estereotipado. *Pedagogía y Saberes* 34, 33-50.
- Pacheco, C. M. (1964). *Los disfrazados y otros sainetes*. EUDEBA.
- Palazuelos, A. (1928). El carnaval divertía antiguamente a nuestros hombres serios: Anécdotas y recuerdos. *El Hogar*, 957, 17 Febr. 1928, 5.
- PBT (6 de marzo de 1909). Biblioteca Nacional.
- Puccia, E. (2000). *Historia del carnaval porteño*. Academia Porteña del Lunfardo.
- Quesada, E. (1902). El 'criollismo' en la literatura argentina. Coni.
- Rossi, V. (1958). *Cosas de negros*. Hachette.
- Sánchez, D., Andruchow, M., Costa, M. E. y Cordero S. (2006). El Carnaval de los "blancos negros". En Leticia Maronese (ed.), *Buenos Aires negra: identidad y cultura* (pp.115-144). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

- Soiza Reilly, J. J. (1931). Los viejos carnavales argentinos. *Caras y Caretas*, 1.690, 21 Febr. 1931, 138-141.
- Soler Cañas, L. (1963). Pardos y morenos en el año 80. *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, 23, 272-309.
- The Standard (7 de marzo de 1867; 12 de febrero de 1880; 8 de febrero de 1883; 28 de enero de 1890; 29 de enero de 1891). Biblioteca de la Universidad de San Andrés.
- Thelwell, C. (2020). *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*. University of Massachusetts Press.
- Villanueva, E. (1980). El candombe nació en África y se hizo rioplatense. *Todo es historia*, 162, 44-58.
- Vivanco, D. (1948). El carnaval de mis tiempos. *El Hogar*, 6 febrero (recorte en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638/1/1/133).
- Yao, J.-A. (2013). Etnicidad y prácticas sociales: construcción de una identidad negra a través de la cultura afroporteña en el siglo XIX. En María de Lourdes Ghidoli y Juan Francisco Martínez Peria (Eds.), *Estudios Afrolatinoamericanos: Actas de las Terceras Jornadas del GEALA* (pp.743-755). Centro Cultural de la Cooperación.
- Ziegler, F. y Fleitas Peds (1871). El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año.