

Murga y minstrel a inicios del siglo XX en Valparaíso y otros puertos poscoloniales: estereotipos de negritud en agrupaciones cómicas y carnavalescas

Alejandro Gana Núñez

Corporación Carnaval de Coplas por Valparaíso
gananunez@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 21-02-11

ACEPTADO: 21-05-12

RESUMEN

Intentando comprender la presencia de una compañía de músicos blancos representando negros en Viña del Mar en 1911, este artículo aborda el uso genérico de la palabra murga, para una agrupación que presenta elementos estéticos y escénicos propios del minstrel americano. Este vínculo nos permite reflexionar sobre cómo, la comicidad, utilizó en el carnaval, en el teatro y en los medios de comunicación, significados sobre la propia identidad blanca frente a un otro negro o mestizo, como risible o ridículo. El contrapunto con expresiones musicales y escénicas en puertos como Ciudad del Cabo y Buenos Aires, nos permite también contrastar la influencia del blackface en otros territorios, y en cómo esas sociedades enfrentaron los prejuicios raciales reproduciéndolos o reelaborándolos mediante la comicidad y lo festivo.

PALABRAS CLAVE

murga, carnaval, minstrel, historia cultural, estereotipos raciales.

RESUMO

Tentando entender a presença de uma companhia de músicos brancos representando negros em Viña del Mar em 1911, este artigo aborda o uso genérico da palavra *murga*, para um grupo que apresenta elementos estéticos e cênicos típicos do *minstrel* americanos. Este link nos permite refletir sobre como a comédia usou no carnaval, no teatro e na mídia, significados sobre a própria identidade branca contra um outro negro ou mestiço, risível ou ridículo. O contraponto com expressões musicais e cênicas em portos como a Cidade do Cabo e Buenos Aires, também nos permite contrastar a influência do blackface em outros territórios, e como essas sociedades enfrentaram as preconceitos raciais reproduzindo-os ou reelaborando-os através da comicidade e da festa.

PALAVRAS-CHAVE

murga, carnaval, minstrel, história cultural, estereótipos raciais.

ABSTRACT

In an attempt to understand the presence of a company of white musicians representing blacks in Viña del Mar in 1911, this article addresses the generic use of the word *murga*, for a group that presents aesthetic and scenic elements from the American minstrelsy. This link allows us to reflect on how comedy used, in carnival, theatre and the media, meanings about white identity confronted with a black or mestizo other, as laughable or ridiculous. The counterpoint with musical and scenic expressions in ports such as Cape Town and Buenos Aires also allows us to contrast the influence of the blackface in other territories, and how these societies confronted racial prejudice by reproducing or reformulating it through comedy and festivity.

KEYWORDS

murga, carnival, minstrel, cultural history, racial stereotypes.

1. INTRODUCCIÓN

La búsqueda que motiva esta ponencia surge del interés por saber si existieron expresiones con la denominación de murga en Valparaíso y en general en el Chile central urbano, teniendo en cuenta que dicho concepto, como formato de agrupación festiva y carnavalesca, es fundamental en el intercambio entre el carnaval de Cádiz y América latina a principios del XX. En este intento es relevante comprender si la denominación “murga” en Chile alude a un tipo de agrupación determinada o no, si forma parte del carnaval o se inscribe en otros contextos de expresión musical y escénica, y qué elementos forman parte de dicha denominación, que sean distintivos en cuanto a la composición de sus integrantes, a su estética, o en términos musicales o escénicos.

En este artículo se aborda entonces el uso genérico de la palabra murga, en contextos donde no existe una expresión específica en términos escénicos y musicales, arraigada históricamente a un territorio, como en este caso en el Chile central urbano y Valparaíso. Distintos registros dan cuenta de que este concepto era usado para designar no solo a una agrupación musical bufa o festiva, que podía estar presente tanto en un contexto callejero como en escenarios o teatros, sino también a unas formas desordenadas, caóticas o satíricas de presentar un espectáculo musical y escénico. Este concepto genérico, en Valparaíso, se instalaría a partir de un hito que es la presentación en 1875 de la obra *El Músico de la Murga*, donde se delimitan algunos elementos de este formato de orquesta popular, que es en esencia una banda festiva de origen español.

Saber si hubo agrupaciones con la denominación murga es relevante pues complementa la tesis entre la relación tradicionalmente estudiada entre las agrupaciones del carnaval de Cádiz y del carnaval de Montevideo. Efectivamente diversos documentos dan cuenta de que esta relación fue también intensa con Buenos Aires (Bilbao, 1962; Romero, 2005, 2012), y que el concepto de murga durante el siglo XX fue y es también utilizado al menos en Chile en diversas expresiones en la zona salitrera (González, 2003, 2017), en el carnaval de Tierra Amarilla (Hamilton, 2015), en Valparaíso hasta la década de 1960 (Gana, 2020), y en los carnavales de las ciudades de San Antonio (Valenzuela, 2015), Talcahuano (Messer, 2018) y Punta Arenas (Tonko, 2017); pero también en Panamá en el Carnaval de las Tablas (Sáez, 2008), y en Colombia en el Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto (Muñoz, 2003).

Diversas investigaciones han indagado en el proceso de formación de la murga uruguaya, cuestionando que haya habido una influencia directa de la nombrada Murga Gaditana en la instalación de la denominación murga. Si bien está clara la presencia de dicha agrupación en Montevideo y otros lugares de América latina, así como su impacto público en diversos teatros y carnavales, hay además antecedentes para plantear que, en torno a la murga y a las agrupaciones cantadas de carnaval, la relación entre España y América latina en el período analizado trasciende Cádiz y Montevideo. Respecto a lo anterior, ya Alfaro (2011) había dado cuenta de registros de agrupaciones con la denominación “murga” en el carnaval de Montevideo desde 1887; Chouïtem (2017) señala en el mismo sentido, que se descarta la Murga Gaditana como primer antecedente de la denominación murga en Uruguay.

La discusión anterior plantea una distinción importante para el análisis, entre la denominación murga y su significado global, y por otro lado las definiciones locales o regionales sobre la murga, con sus características escénicas y musicales propias. Si Chouïtem plantea que se descarta “la gaditana” como el antecedente de la murga uruguaya en cuanto a la denominación, queda plenamente en discusión si dicha agrupación constituye un antecedente importante en cuanto a las definiciones escénicas, musicales y estilísticas para las agrupaciones que se crearon con posterioridad. Los registros son decisivos al respecto, pues lo que más se remarca es que “la gaditana” fue incluso copiada por el gran impacto que tuvo en el público de Montevideo y de Buenos Aires. Por tanto, es posible señalar que, aunque la murga proveniente de Cádiz haya marcado un estilo, una propuesta escénica, musical y

estética, que es interesante profundizar, existieron murgas con anterioridad a su gira por América.

Coco Romero por su parte ha realizado una extensa recopilación de registros y archivos de agrupaciones carnavalescas en la zona del Río de la Plata en Argentina que, bajo distintas denominaciones, como por ejemplo la de comparsa, incluyeron elementos como el canto, la sátira, lo festivo, el disfraz colectivo, con anterioridad a la llegada de la murga gaditana. Si bien estos elementos ya estaban presentes antes del siglo XX, “la gaditana” ejerce cierta influencia renovadora en la expresión¹. Clementino Paredes (2012) en esta línea, describe la comparsa La Fraternal de Santa Fe, que desde 1879, con ocasión del carnaval, recorría el corso y daba serenatas con jotas y habaneras, acompañadas de canto grupal e instrumentos.

Podemos reafirmar entonces que la denominación murga existía en América con anterioridad de “la gaditana”, agrupación que reforzaría la difusión de un formato, y le daría un nuevo contenido o complementaría el concepto ya presente. Esta agrupación además habría promovido involuntariamente la creación de agrupaciones con esa denominación, incorporando a la denominación genérica de murga, ya en uso en América latina, definiciones estilísticas que provienen de lo local, específicamente de Cádiz.

2. LA PRESENCIA DEL CONCEPTO GENÉRICO DE MURGA EN CHILE

En los primeros años del siglo XX en Chile y más específicamente en Valparaíso, es posible encontrar referencias, en noticias e incluso en poesía popular escrita, de murgas y agrupaciones musicales carnavalescas bajo las definiciones de: fanfarria caricaturesca, banda de músicos aficionados, o banda de clowns. El término murga específicamente se utilizaba en la época para referirse a la “antimúsica” que describe Alfaro (1991: 88), como la “ruidosa banda sonora de los carnavales” de fines del siglo XIX en Montevideo.

En este sentido, es posible encontrar en la reseña teatral de 1910 sobre la opereta alemana Papke Tuschler en cartelera: “la orquesta insuperable; a su lado las demás orquestas son murgas”²; y también con tono irónico en la sección de actualidad, en referencia a las elecciones de 1912: “...pasaron por fin las elecciones con su cortejo de proclamas, retratos, murgas de circo, estandartes, palos y bofetadas, y choclones a destajo”³. En reportaje sobre los festejos por el nacimiento de la princesa de Holanda en 1909, se describe en una revista de Valparaíso:

Ruido formidable animaba las calles, todas las campanas de las iglesias fueron echadas a vuelo, bandas y murgas con sus alegres tocatas las explosiones de los fuegos artificiales, las sirenas de los vapores, el pito de las locomotoras y de las fábricas, y las exclamaciones de millares y millares de individuos fuera de sí por el contento y el entusiasmo atronaban el espacio. (Revista Sucesos, 29 de diciembre de 1910)

En crónica de actualidad en el mismo medio escrito se señalaba en tono cómico, sobre una banda de músicos en la ciudad de Linares:

Los músicos de la banda municipal de Linares se presentan a las retretas en completo estado de ebriedad. “En noches pasadas -dice un periódico- uno de los músicos estaba soplando por la parte donde salen los sonidos, otro, se ocupaba en recoger unas hojas de música que se habían volado con el viento, otro durmiendo. Y así cada uno ocupado en algo, menos en tocar su retreta. Sólo unos dos o tres eran los que tocaban...” Una banda alcohólica debe ser lo más divertido que se conoce. Si los musicantes desafinan cuando están en pleno uso de sus facultades, ¿qué no harán cuando los tragos se le suben a la cabeza? Entendemos que esta murga no debía perder su tiempo y organizar una tournée artística por el país. Estamos seguros que causaría furor. (Revista Sucesos, 29 de diciembre 1910)

1 Entrevista a Coco Romero.

2 A. De Mezet. (1910). “Teatro y Artistas”. Revista Sucesos, año IX, 429. Valparaíso: M.C.R. Helfmann.

3 Serrucho (pseudónimo) (1912). “Salpicón”. Revista Sucesos, año X, 496. Valparaíso: M.C.R. Helfmann.



Figura 1. Agrupación musical festiva que acompaña opereta alemana en Santiago. Fuente: Revista Sucesos, 24 noviembre 1910, Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

En la misma línea, Juan Pablo González (2005) describe un cabaret de la década de 1920 en Santiago, menos elegante y más accesible a los sectores populares:

El local era realmente muy simpático con su pequeña pista de baile, con una orquesta un poco amurgada situada en un altillo, bambúes por doquier y una bulliciosa concurrencia, que cantaba y bailaba entre la algazara general.

Un vínculo interesante se observa entre el concepto genérico de murga y el teatro breve en Chile y principalmente en Valparaíso, el cual toma del carnaval y sus agrupaciones festivas, temáticas y personajes, pero además características escénicas y musicales. Es así que en una crítica de teatro de 1914 se relata cómo la compañía Montero-Sánchez evoca a las murgas en su estilo:

Esta compañía recuerda a esas murgas de pueblo compuestas por los elementos más heterogéneos y cuya banda la forman los más variados y estrambóticos instrumentos desde el saxofón abollado hasta el flamante flautín. (Revista Sucesos, 2 julio 1914)

Estas diversas referencias dan cuenta de un concepto de murga que refiere a una agrupación musical festiva, en ocasiones desordenada o desafinada, y que puede utilizar instrumentos de viento, sin especificar estilos, sonidos o ritmos ni estética determinada, sino más bien una determinada actitud cómica y poco profesional. Algunos de estos elementos se observan en la agrupación de la figura 1, narices falsas, percusión simple, e instrumentos de viento, de los cuales uno de ellos parece ser un kazoo o zobo.

A continuación indagaremos en aquella denominación genérica de murga, en antecedentes que pueden ayudarnos a comprender en cómo se instala en Chile y en América latina tempranamente y con anterioridad a la gran difusión que adquiere en las primeras décadas del siglo XX, ya con elementos estéticos y musicales más definidos.

3. EL MÚSICO DE LA MURGA

Mientras en Chile a principios del siglo XX encontramos pocos registros del uso de la palabra murga, y aquellos que se encuentran se refieren a su acepción genérica, o sea no vinculada a algún carnaval específico ni con referencias puntuales sobre estética ni estilo musical, en Cádiz el archivo del Aula de Cultura del Carnaval señala que el primer registro de una agrupación inscrita en el carnaval bajo esa denominación es de 1882, con el nombre de Las Viejas de la Viña. En el Carnaval de Cádiz, a partir de 1931 disminuyen considerablemente las agrupaciones inscritas bajo esa categoría, aumentando a su vez aquellas bajo la denominación de chirigota⁴. También dejan de inscribirse estudiantinas, probablemente manteniéndose fuera del carnaval. El último año que se inscribe una murga de Cádiz en el carnaval según el Aula es 1932; fueron las agrupaciones “Los Ganginganos” y “Los Gañanes Musiqueros”. La murga, que junto con el coro eran los formatos mayoritarios a inicios del siglo XX, desaparece de los registros.

Diversas son las entradas con la denominación murga tanto en el Corpus Diacrónico del Español de la RAE (CORDE), como en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, durante el siglo XIX, y aun cuando ya en el Carnaval de Cádiz en 1882 se había inscrito una agrupación con esa denominación, la primera definición de la palabra murga en la RAE es de 1884:

Compañía de músicos instrumentistas, más ó menos numerosa, que, á pretexto de pascuas, cumpleaños, etc., toca á las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir propina⁵.

Tanto las referencias en el siglo XIX como la definición de 1884 remiten a un concepto amplio y genérico de murga, seguramente ya de uso común en el habla popular, pues de hecho en 1870 se publica en Madrid la obra *El músico de la Murga*, del escritor y dramaturgo Enrique Pérez Escrich, donde también se encuentran definidas algunas características musicales, así como las implicancias sociales de formar parte de una agrupación de este tipo. Esta obra se presenta en Valparaíso con gran éxito por parte de la compañía del actor sevillano José Valero en 1875 (Hernández, 1926), casi una década antes de la definición de la RAE.

El *Músico de la Murga* se presenta con gran presencia de público en el Teatro de la Victoria de Valparaíso, popularidad que probablemente se haya repetido en puertos como Buenos Aires y Montevideo, que eran paradas obligadas de las compañías teatrales españolas en sus giras por Sudamérica. Esto habría permitido en parte que tempranamente existiese una referencia al concepto de la murga, que posteriormente se utilizará de forma genérica para distintos tipos de expresiones escénicas y musicales tanto en el puerto de Valparaíso como en Chile en general.

La definición de la RAE es muy cercana a aquello que se indica en la obra, donde se describe como una agrupación musical de origen marcadamente popular, que se presenta en festividades religiosas y actividades nocturnas, y rea-

liza serenatas. Aun cuando en la obra no se menciona su participación en el carnaval, es primordial su presencia en la calle. La obra de Escrich, desarrolla además la dimensión social del músico e integrante de la murga, como una persona poco reconocida y valorada en la sociedad, pues forma parte de una orquesta, banda o agrupación musical de baja calidad:

Entonces ya buscaremos el modo de que gane usted la vida. Me acompañará á las funciones de los pueblos, formará parte de la banda musical que dirijo, y que por las noches recorre las calles de Madrid dando serenatas; en una palabra, será usted... eso que se llama vulgarmente un músico de la Murga; lo cual no produce mucha honra, pero en cambio proporciona un pedazo de pan.

Aquí tiene usted la lista de las casas que hemos de recorrer esta noche. -Adolfo, ha sonado la hora de la Murga, ó lo que es lo mismo, de la profanación. Toma este clarinete y disponte á destrozlar los oídos de los transeúntes-. (Guion de *El músico de la Murga*)

Las dos citas dan cuenta de tópicos generalizados respecto del concepto genérico de la murga durante la segunda mitad del siglo XIX, como una banda de músicos de menor categoría que una orquesta, pero además que se presenta en la calle, lo cual implica que su público son los transeúntes o vecinos, de donde proviene el dicho “dar la murga”, en uso durante el período en España, que equivale a molestar o hacer ruido.

Si usted canta como toca, que vengan todos los festeros de Madrid á ponerse á mi lado, que presenten si se atreven un terceto más brillante que el que yo podré ofrecer lleno de orgullo á las hermandades religiosas de los pueblos que hace años me honran encargándome la parte musical de la fiesta.

...al verme de director de una Murga, y recorriendo los pueblos tocando polkas y marchas detrás de las procesiones. (Guión de *El músico de la Murga*)

Esta obra además nos aporta algunos elementos sobre la musicalidad y el contexto en que se presentaban este tipo de agrupaciones, realizando serenatas, o acompañando procesiones y festividades, sociales o religiosas, con ritmos tan diversos y como polkas o marchas. Esta diversidad en cuanto a su musicalidad da cuenta de un tipo de orquesta o banda popular que no representa necesariamente una tradición musical determinada o local, sino que más bien reproduce melodías conocidas y ritmos o sonidos de orígenes variados, con un componente festivo.

Esta definición genérica de la denominación de murga, que se difunde por América latina, es por tanto aplicable a distintos formatos musicales y escénicos, pero que tiene como componentes transversales: ser un conjunto musical, banda u orquesta con un carácter festivo, que se presenta en espacios públicos o vinculado a festividades populares y religiosas, que está compuesta por sujetos de estratos sociales bajos o de menores ingresos, y que puede incluir instrumentos musicales, canto y percusión.

⁴ Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz. Listado de agrupaciones del Carnaval de Cádiz 1821 a 1900 y 1901 a 1936.

⁵ Real Academia Española. Mapa de diccionarios académicos. Nuevo Diccionario Histórico del español.

4. MURGA EN VALPARAÍSO Y BLACKFACE

La contextualización realizada respecto al concepto genérico de murga es útil para comprender cómo éste se utilizaba en el habla popular desde el siglo XIX en España, y qué elementos de este concepto llegaron a América latina a través del teatro para sumarse a lenguaje cotidiano y denominar expresiones musicales festivas locales, como la que puede observarse en la Figura 2. La agrupación descrita por la crónica teatral de la revista *Sucesos* como “Banda de músicos” y el “clown de la fiesta”, se presenta en el Teatro Olimpo de Viña del Mar en 1911, compuesta por jóvenes aficionados de esa ciudad. Este grupo es definido a su vez como una murga: “Los improvisados artistas se expidieron con toda maestría, recibiendo de parte de la concurrencia, verdaderas ovaciones. La época es propicia para esta clase de fiestas”⁶.

Otra referencia, de un maestro de ceremonias similar, se encuentra en algunos ejemplos de los espectáculos del minstrel norteamericano, donde el personaje “Mr. Interlocutor” – en ocasiones de cara blanca- se posicionaba al centro de la agrupación de blancos pintados de negro, utilizando una gestualidad “digna” y formal, en contraste con el tono burlesco del grupo, e interactuaba con el resto de los personajes a través de diálogos y bromas⁷. Este personaje central también recuerda el rol del clown de cara blanca o clown blanc, que con estilo sofisticado y vestimenta extravagante, permite que se destaque el payaso augusto.

La figura 2 muestra uno de los únicos registros visuales de una agrupación con la denominación murga en el Chile central de principios del siglo XX, mostrando elementos similares a agrupaciones equivalentes argentinas, uruguayas y gaditanas de la época, como la vestimenta,



Figura 2. Agrupación musical escénica en teatro de Viña del Mar, 1911. Fuente: Revista *Sucesos*, Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

La murga por tanto habría realizado un espectáculo festivo y musical. Se compone de seis artistas, cinco de ellos en vestimenta bufa, con pantalones a cuadros, levita y sombrero de copa negro, máscara negra, y al centro uno de ellos más elegante, de frac negro, como el director de la banda o el personaje central que con guantes blancos sostiene una batuta o un bastón. Este personaje central es similar en su vestimenta al director de las murgas uruguayas, de los primeros coros de carnaval de Cádiz de fines del Siglo XIX (Las Manolas), pero también podría representar el personaje central característico de las mascaradas callejeras del período barroco: el alcalde o la “autoridad del carnaval” descrita por Buezo (1992).

algunos instrumentos que es posible distinguir, pero mostrando como aspecto distintivo la cara negra de la mayoría de sus componentes y la elegancia en la actitud y la postura corporal del grupo.

Una de las claves para entender el uso de la cara negra, como se observa en aquel registro, se encuentra en una fotografía difundida por Alberto Ramos (2019) de una agrupación del XXII carnaval de Aix-en-Provence, donde se muestra claramente que no llevan la cara pintada de negro sino máscaras, pues hay componentes que la llevan puesta a medias. La máscara de tela deja una marca de piel blanca en el borde de los ojos y la boca, que también es apreciable en la fotografía de Viña del Mar.

6 Revista *Sucesos*, 26 de enero de 1911.

7 The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). Minstrel Show (American Theater). En: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> [Acceso: 18 diciembre 2020]



Figura 3. Agrupación con máscara negra de tela en Aix-en-Provence, 1910. Fuente: Blog Calle Ancha de Alberto Ramos.⁸

Este antecedente es muy importante para comprender el uso que se da a principios del siglo XX de la denominación murga en Chile y en especial en Valparaíso, puerto que recibe importante influencia global y en especial de América del norte, donde las agrupaciones o troupes de blancos disfrazados de negros, eran comunes desde el siglo XIX. En este caso el uso de la denominación murga, de origen español e incorporada en América latina desde la segunda mitad del siglo XIX, se aplica a una agrupación que toma elementos estéticos y escénicos del minstrel americano: el director o personaje central de piel blanca y frac, y los personajes de cara negra, con levita o chaqueta negra corta, un corbatín exageradamente grande, y pantalón a cuadros.



Figura 4. Máscara de cara negra de tela para espectáculo de blackface, de mediados del siglo XX. Fuente: Autor desconocido.⁹

En la Figura 5 están también presentes algunos de los elementos estéticos descritos en la imagen de la agrupación de Viña del Mar, aunque se suman retazos o botones gigantes de tela en forma de rombo, un sombrero pequeño y una postura corporal sumisa, ridiculizada e infantilizada, diferente a la del personaje central, elementos que pueden dar cuenta de la mayor desigualdad racial presente en países como Australia en la década de 1920, expresada en formas de comedia y teatralidad.



Figura 5. Troupe de espectáculo minstrel. West Coburg, Australia. 1935. Fuente: Bluestone Cottage Museum¹⁰

8 Blog Calle Ancha de Alberto Ramos: <https://calleancha-ars.blogspot.com/2019/06/una-foto-de-carnaval.html>

9 Colección del Smithsonian National Museum of African American History and Culture, en: <http://n2t.net/ark:/65665/fd5c6642d7b-5e16-49f9-b5db-239f95a7e03>.

10 Propiedad de Coburg Historical Society.

5. EL MINSTREL Y SUS VÍNCULOS ESCÉNICOS CON LA COMEDIA Y EL CARNAVAL

Los espectáculos de minstrel se masifican en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XIX, y se exportan luego a Gran Bretaña y sus colonias, y consistían en shows de variedades creados mediante el uso de estereotipos raciales, basados en las músicas, canciones, danzas y formas de expresión gestual de las comunidades negras de trabajadores y esclavos, en especial en torno a los tópicos del esclavo rural de las plantaciones, y del “dandy” urbano.

Según Cole y Davis (2013) los juglares de cara negra o blackface minstrel se constituyeron en la primera cultura de masas estadounidense, manteniéndose a través de distintos medios de comunicación masivos por casi dos siglos. Desde los estudios culturales se ha logrado acceder a estas expresiones desde un punto de vista crítico, respecto de cómo se encuentran profundamente racializadas, y cómo se instalan en las audiencias, moviéndose entre el cine y el teatro, entre la música y la animación, entre la televisión y el teatro. En esta línea se han realizado distintas investigaciones sobre las relaciones sociales y de poder insertas en los espectáculos de minstrel, en cómo se construían los imaginarios de las comunidades negras desde la visión blanca, imitando o recreando canciones, danzas y gestualidades sin que necesariamente tuvieran sustento antropológico empírico, asumiendo, sus exponentes blancos, el rol de transmisores sustitutivos de los repertorios gestuales negros.

Esta reconstrucción desde lo blanco formaba parte de la institucionalización simbólica de lo racial, en el contexto de las diferencias sociales, la segregación y el pasado de esclavitud. Citando a Douglas Jones, Cole y Davis (2013: 9) señalan que la categoría “negros” se construye a través de la instalación de una imagen grotesca o ridiculizada, que alimenta las diferencias sociales y de clase, raciales, y por tanto la ideología pro-esclavitud.

En sus inicios, el personaje Jim Crow, popularizado por Thomas Rice desde la década de 1830 busca parodiar en su baile y canto a un viejo esclavo de las plantaciones, alegre y de vestimenta raída. Según plantea Green (1970: 391) el personaje creado por Rice se habría convertido en un “negro cómico” universalmente aceptado y finalmente en el principal y más difundido estereotipo racial de lo negro. Esta última figura tendría su paralelo sudamericano en Biguá: negro bufón, patizambo y de vestimenta raída, el cual aparece en una litografía de 1845 en Argentina, y que según análisis de Ghidoli (2009), forma parte de la Pathos-formel del bufón de corte.

La estética presente en la Figura 2, proviene sin embargo en mayor medida de la “mascara” o tipo cómico que representa al dandy de ciudad: el estereotipo vanidoso, de vestimenta ostentosa, que busca atraer a las mujeres, de habla pomposa pero ignorante, construido a partir del personaje Zip Coon de George Dixon, de fines de la década de 1820, y que paso a formar parte esencial de los espectáculos de minstrel. Este personaje evoca al negro “fino” o “catedrático”, también presente en el sainete cubano o teatro bufo de la segunda mitad del siglo XIX.

Diversos análisis dan cuenta de las rutas de estos espectáculos desde Estados Unidos a Reino Unido y hacia otras regiones como Sudáfrica, y de cómo el blackface asumía formas distintas en relación con los contextos donde se instala, pasando a formar parte de los repertorios culturales y generando vínculos propios en lo local, como sucedió por ejemplo en Ciudad del Cabo en la Sudafrica pre-apartheid, donde a través de los años además de expresar contradicción racial, pasa a constituirse según Davids (2013), como un repositorio de memoria sobre la esclavitud en dicha ciudad. Este autor explora de hecho la forma en que la performance blackface en Ciudad del Cabo asume un potente sentido reivindicativo.



Figura 6. Agrupación de minstrel del carnaval de Ciudad del Cabo, 1957. Fuente: Iziko Museums of Cape Town, 2010.¹¹

11 Autor: Ray Ryan (E. van Z. Hofmeyr & Lückhoff Collection; Iziko Social History Collections, en: Meltzer, L., Mooney, K., Clayton, F., Galant, S. y Rahim, S. (2010). *Ghoema & Glitter. New Year Carnival in Cape Town*. Cape Town: Iziko Museums.

Desde la primera mitad del siglo XIX instrumentos musicales como el banjo, las vestimentas, las músicas y el maquillaje, fueron tomados por la fiesta de año Nuevo de Ciudad del Cabo desde el minstrel americano. Agrupaciones que surgieron desde clubes locales, fueron las predecesoras de las troupes de aquel carnaval, y que proliferaron en lo que se denomina hasta hoy el Klopse Karnival o Cape Town Minstrel Carnival, y que en sus inicios se denominó Coon Carnival.

Ejemplos de la influencia americana en la música de Sudáfrica son observables en formatos de agrupaciones dentro de dicho carnaval, en especial el Comic y el Minstrel. Aquel influjo también dejó huellas en otros géneros de canto y performatividad grupal como el Isicathamiya (Martin, 2013).

Según plantea Martin (2013: 73; 249; 271) aquellos elementos provenientes del minstrel americano fueron siendo resignificados y transformados durante el último siglo, para dar forma a expresiones musicales y escénicas que además de formar parte de las identidades criollizadas (creolized) locales, eran motivo de identificación y reconocimiento desde lo mestizo y lo negro, en especial con posterioridad al apartheid, permitiendo la legitimación de este carnaval en las últimas décadas. En la misma línea Francesca Inglese (2014) relata cómo los músicos de Ciudad del Cabo reeditaron y mezclaron los repertorios del minstrel americano, con elementos locales para hablar de su propia experiencia en una sociedad culturalmente heterogénea pero racialmente estratificada. Estos cambios se tradujeron durante el siglo XX, por ejemplo en la incorporación de mujeres y niños en las agrupaciones, y en el paso del maquillaje negro al uso de distintos colores y brillos.

Otro caso interesante de la incorporación de la negritud como estereotipo cómico en contextos de expresión escénica o carnavalesca proviene de la zona del Río de la Plata. Bilbao (1962), en su análisis de las agrupaciones del carnaval de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, reconoce además de las tradicionales comparsas, a murgas y a comparsas de blancos disfrazados de negros. Respecto de estas últimas, se señala que por 1870 comienzan a

masificarse las agrupaciones de blancos de sectores sociales acomodados que desarrollaban estas prácticas en período de carnaval. Bilbao (1962: 163) describe, en relación con este fenómeno, el “arrinconamiento” sufrido por los sectores negros precarizados económicamente, que además eran desplazados en su expresividad en instancias festivas o de carnaval, a través de agrupaciones que, con cantos, tambores o bailes, parodiaban o ridiculizaban de cierta forma, las maneras de los negros del Río de la Plata.

Si bien es escasa la proyección de tradiciones negras propiamente tal en la cultura popular local, según distintas referencias indicadas por Bilbao, se mantienen o resignifican de alguna forma la presencia del tambor cilíndrico, y la forma de organizar o estructurar las comparsas a través de la cooperación y la recreación. Estas agrupaciones de pintados en Buenos Aires tomaban nombres como “los negros”, “negros azucares”, “negros congos”, evocando también elementos pertenecientes a los estereotipos del origen africano. Geler (2011: 191), quien ha estudiado a fondo la presencia afro en Buenos Aires, señala que pertenecer a una de esas agrupaciones implicaba un gran prestigio social, al punto de aparecer en las páginas sociales de los diarios de la época.

Geler (2011: 193) también documenta la presencia de una agrupación estadounidense de minstrel en 1869, aunque las representaciones burlescas en contextos festivos, utilizando personajes negros, es bastante previa y hay registros de aquello incluso en 1838 en el día de San Baltasar. No obstante, la presencia de aquel grupo norteamericano no genera según la autora gran impacto, porque el personaje que representaban esos espectáculos no era reconocible en el contexto argentino: el negro torpe o estúpido. La representación del negro por parte de la comparsa porteña en cambio, conllevaba un cierto orgullo, pues el personaje además de evocar la limitada educación y el carácter divertido, también expresaba la lealtad y la sumisión; lo que en términos de Geler constituía una “ambigüedad estereotípica”, entre deseo y burla.



Figura 7. Murga Los Sin Cuerda, Campana, Provincia de Buenos Aires, 1915. Fuente: revista El Corsito, artículo de Leandro Francica y Andrés Gulfo.

Estas agrupaciones habrían sobrevivido hasta los primeros años del siglo XX, a diferencia de las agrupaciones de Candombe en Uruguay, las cuales se proyectan hasta el día de hoy. El Candombe uruguayo, en especial en su faceta ritual y de resistencia (Añón, 2016), por sobre el Candombe espectáculo, también desarrollaría un sentido reivindicativo del origen afrodescendiente, y que según Díaz (2006), se constituye como generador de un entramado social de resistencia ante formas culturales de tipo más eurocéntrico, provenientes del carnaval.

Las murgas de principios del siglo XX en Buenos Aires a diferencia de las comparsas descritas, no utilizan la cara negra, sino un bran bigote y barba, maquillajes de diseños simples o la cara blanca, como puede observarse en la figura 7. Sin embargo, en la vestimenta sí se observa un patrón similar al estereotipo del coon, el “dandy” urbano y aspiracional: el pantalón a cuadros, la levita, y el corbatín exagerado. También respecto de las murgas, Bilbao (1962) señala que son un fenómeno posterior a las comparsas, y de orígenes y formas diversas y variables, tal como también apunta Martín (2017).

Puntualizando, Bilbao menciona además que las murgas surgen como parodia de las orquestas filarmónicas, pero con instrumentos de mala calidad, “tambor de lata e instrumentos de cartón”. De alguna forma en estas murgas también se parodia la elegancia desde la ridiculización como también lo hizo el minstrel en cuanto al vestuario, y a la calidad musical a través el despliegue de instrumentos de viento falsos, como lo hacían las murgas gaditanas de principios del siglo XX

6. ESTEREOTIPOS RACIALES Y FIESTA

En el caso de Chile, Ruz, Galdames y Díaz (2015: 803) plantean que existe una influencia en la “cultura medial” por parte de la iconografía sobre lo negro proveniente de Estados Unidos y los estados coloniales europeos, en la cual se le atribuían al sujeto afrodescendiente, atributos ligados al desorden y la desorganización, rasgos físicos toscos y semblante ridículo. Para los autores, estos elementos utilizados como recursos para la alterización, en el contexto de la construcción de un ideario nacional chileno, se instalan en los medios en las décadas posteriores a la Guerra del Pacífico y acompañan la tensión política entre Chile y Perú, la cual se intensifica a partir de la década de 1920.

La representación de un otro peruano se va conformando como parte de una propaganda con trasfondo político, mediante el paralelo entre opuestos, concentrando en el icono del “cholo” y lo negro, el retraso, el desorden, lo exótico, la debilidad e incluso la cobardía, y por tanto adquiere sentido que en el período se representaran espectáculos teatrales cómicos que utilizaban, sumado a la máscara negra, el vestuario del personaje ridiculizado, y la composición escénica del minstrel, como se observa en la imagen de la murga en Viña del Mar. Como señalan los autores, el modelamiento de la “chilenidad” en torno al orden, la modernidad, y lo “no negro”, se instalan en el discurso oficial desde los medios de comunicación, y tienen impacto hasta la actualidad, permeando también en los sectores populares y de origen mestizo.



Figura 8. Viñeta donde se recrea la metáfora racista de la sandía (melón). Fuente: Revista Sucesos 391, 3 marzo 1910. Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

El tropo racista presente en la Figura 8 tiene un origen difícil de trazar, pero hay registros de su uso ya a mediados del siglo XIX en Estados Unidos, relacionando la sandía con el pueblo afroamericano, o en diversas imágenes mostrando vendedores negros de esta fruta, o comiéndolas. Este prejuicio según Black (2018), estaba tan fuertemente arraigado en el discurso popular en ese país, que incluso frente al triunfo presidencial de Barack Obama en 2009, circuló un polémico email que mostraba la casa blanca sembrada de sandías. Que hubiera viñetas publicadas en Valparaíso a principios del siglo XX reproduciendo este concepto, da cuenta de en qué medida en los medios de comunicación locales se encontraban presentes los discursos respecto de lo racial difundidos desde Norteamérica.



Figura 9. Baile de fantasía en carnaval, en la Sociedad Filarmónica “El Arte” de Valparaíso, 1906. Fuente: Revista Sucesos, Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

El uso de la estética del coon o negro catedrático, también estaba presente en instancias festivas en Valparaíso. Como puede observarse en la figura 9, en el baile de fantasía organizado para dar inicio al carnaval se muestran al frente de la fotografía los cuatro personajes y tópicos principales de la fiesta, un disfrazado de negro, un clown, un diablo y un maestro de ceremonias, cuya presencia simultánea da cuenta del nexo observado por Ghidoli (2009) en el pensamiento cristiano de la época, entre lo diabólico y la raza negra, sobre todo en el contexto burlesco y festivo del carnaval.

La estética de la murga que se presenta en Viña del Mar, coincide bastante con los elementos que Ruz, et al. (2017:403) identifican como parte del típico coon urbano en el imaginario estadounidense de la época, el sujeto

afrodescendiente elegante o “aparentador”, el negro “catedrático” que lleva corbatín, pantalón a cuadros, sombrero y traje; con la salvedad que en medios chilenos de principios del siglo XX, este estereotipo se le asigna a Perú, o al sujeto peruano, tal como también documentan dichos autores.

Por tanto, a diferencia de lo que señalan González y Rolle (2005:506), la murga de aficionados caracterizados de músicos negros en Viña del Mar, no necesariamente forma parte del proceso de incorporación de bailes y ritmos afroamericanos en el repertorio musical y cultural popular chileno, como sí pudo serlo la presencia en diversas ocasiones de la cantante y bailarina Josephine Baker, sino más bien de la incorporación de formatos escénicos con patrones de comicidad basados en estereotipos raciales.



Figura 10. Partitura de canciones minstrel, 1896. “All coons look alike to me. A darkey misunderstanding”. Fuente: Temple University Libraries, Charles L. Blockson Afro-American Collection.¹²

12 Título traducido como: “todos los coons se parecen a mí, un oscuro malentendido”. Diseño de partitura que expresa estereotipos raciales propios de la comedia norteamericana.

7. CONCLUSIONES

En primer lugar, es relevante para el análisis histórico del fenómeno de la murga, dar cuenta de la existencia de un concepto genérico, amplio y global, que se difunde en distintos lugares de América latina y España, y que tempranamente llega a Valparaíso a través de la obra *El Músico de la Murga*. Esto sucede varias décadas antes de la difusión de la murga gaditana por el Río de la Plata, a principios del siglo XX. Adicionalmente, los registros dan cuenta de que aquella denominación describía en términos generales a una banda festiva de música, de origen popular y que no necesariamente se presenta en carnaval, sino en espacios abiertos vinculados a fiestas populares y en espacios cerrados como teatros o fiestas.

Este punto es relevante pues permite hacer la diferencia entre la denominación genérica y global de murga, como un formato de agrupación músico-teatral, y las diversas expresiones con vínculo local de murga, que pueden estar o no relacionadas a períodos de carnaval, y que han desarrollado desde mediados del siglo XIX particularidades estilísticas históricas.

El uso de la palabra murga para designar a una agrupación que incorpora elementos propios del minstrel, aun cuando también es coherente con la denominación genérica de murga, da cuenta de cruces culturales e intercambios que no han sido suficientemente estudiados, y que en Valparaíso, puerto que a principios del siglo XX contaba con un intenso contacto con otros puertos europeos y de Norteamérica, dan origen a expresiones híbridas.

Ahora, este trabajo además presenta de forma introductoria otros casos interesantes, de ciudades puertos donde a principios del siglo XX, distintas representaciones de estereotipos de lo negro, se vincularon a expresiones carnavalescas y teatrales que utilizaban la comedia, como en Ciudad del Cabo y Buenos Aires, contextos en los cuales se han incluido en sus carnavales performatividades que dan cuenta de las desigualdades raciales. En estos dos casos se ha desarrollado de forma distinta la visión banalizada y ridiculizada, de los grupos blancos hacia los negros precarizados o excluidos, como alteridad, para generar formatos musicales y escénicos cómicos o satíricos, logrando posteriormente y hasta cierto punto reivindicar una cierta identidad y valoración hacia el origen africano. Estos elementos se han traducido, en la incorporación en el vestuario, en el maquillaje o en la actitud escénica, de estereotipos de negritud desarrollados localmente en relación con elementos provenientes de lo global, en especial del minstrel americano, para generar propuestas de comicidad, que se difundían ya sea en espacios cerrados como el teatro, o en instancias festivas abiertas como el carnaval.

En el caso chileno, desde una acción política destinada a la conformación de una identidad nacional que incluía ciertos patrones de autopercepción racial desde lo blanco, se exacerbaba a través de la comedia dicha separación artificial en un país básicamente mestizo, lo cual se observa principalmente en las publicaciones de principios del siglo XX respecto del estereotipo peruano, utilizando los mismos prejuicios difundidos desde Estados Unidos y popularizados a través de los espectáculos de minstrel y de los medios de comunicación, para dar cuenta de dicha alteridad.

En su reflexión sobre el carnaval, Eco (1989: 10) analiza la relación entre la comedia y la tragedia desde Aristóteles, donde la primera requiere en primer lugar la violación de una regla, y luego, qué esta transgresión sea cometida por un otro innoble, inferior, repulsivo o incluso animalesco. Eco plantea que de hecho “lo cómico es siempre racista” pues quien debe pagar por la ruptura de la regla es siempre un otro; un otro menos humano que nosotros. Por este motivo es tan importante la “animalización” del héroe cómico; la ridiculización del personaje animalizado o identificado como otro, permite mitigar el dolor en la tragedia.

En la misma línea, para Ghidoli la pertenencia a otra raza, la deformidad física (o contorsión), y la marginalidad en cuanto diferencia y extrañeza, son elementos comunes de distintos personajes que forman parte de la fórmula del bufón de corte, entre los cuales se incluye el personaje Jim Crow, y que condensa emociones contrapuestas como “reírse del otro a través de la burla” junto al temor al caos y el desenfreno (Guidoli, 2009: 75).

El artículo nos permite por tanto reflexionar respecto de la medida en que la utilización del estereotipo animalizado, diferenciado de nuestra autopercepción, sobre todo en términos de las diferencias raciales, se ha utilizado en la comedia moderna, así como en contextos de carnaval, y también en la estética de las murgas de principios del siglo XX. La murga “achaplinada”, es ridícula también porque utiliza la vestimenta del coon negro, que se origina en los espectáculos del minstrel americano, del sujeto aspiracional que se viste de una elegancia que no le corresponde a su condición social, hasta ser grotesco; que aparenta ser una gran orquesta de músicos, cuando lleva instrumentos de cartón y lata.

Más específicamente, el artículo en el análisis de la fotografía de la murga en Viña del Mar, nos permite hacer un nexo entre la vestimenta de las caricaturas de lo negro y las murgas de principios del siglo XX, las cuales replican varios de sus elementos estéticos, tanto en Argentina, en Uruguay, como en Cádiz y otros lugares de España, aun cuando muchas veces no se utilice la cara negra, sino otros elementos de maquillaje, cara blanca, bigotes, barba, o narices exageradas.

Que dicha murga haya sido además descrita por el cronista como el “clown de la fiesta” para su distinguido público, refleja la conexión de esta agrupación teatral y musical, con el bufón de la corte, y con ello el traslado de estereotipos de negritud, de lo percibido o instalado desde los medios como extraño y ajeno, a formas de espectáculo humorístico y festivo.

Este trabajo permite abrir una línea de análisis histórico respecto de las expresiones denominadas murga tanto en Sudamérica como en España a partir del siglo XX, en términos de los vínculos estéticos y de expresión musical y escénica, de agrupaciones carnavalescas, de bandas musicales festivas y populares, y de espectáculos de minstrel. La conformación de la propuesta de la murga gaditana, que tiene un importante impacto en agrupaciones en la zona del Río de la Plata y distintos lugares de España, parece tener influencias múltiples, pero en especial en modelos de comicidad y de musicalidad que ya desde fines del siglo XIX eran populares en Norteamérica

Por último es relevante mencionar la reivindicación afrodescendiente de las agrupaciones carnavales de la ciudad de Arica en Chile, que desarrollan el “tumble carnaval”, que ha sido estudiado por Leon (2014) en cuanto a su musicalidad. Es paradójico y además interesante que precisamente en la ciudad chilena que limita con Perú, y donde probablemente los prejuicios raciales se hayan difundido con gran fuerza a principios del siglo XX, haya surgido esta propuesta de resistencia, que está teniendo además acogida en otras ciudades de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, M. (2011). La quimera del origen. Apuntes sobre la evolución histórica de la murga. Proscenio Montevideo: *La ruta del arte popular*. Montevideo: Paréntesis, 6-11.
- ALFARO, M. (1991). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- AÑÓN, A. (2016). El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido, *Amerika: Mémoires, identités, territoires*, 15. En: <https://journals.openedition.org/amerika/7766>.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. SUCESOS (1902-1932). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100809.html#documentos>. [Acceso: noviembre 2018].
- BILBAO, S. (1962). Las comparsas del carnaval porteño. *Cuaderno del Instituto Nacional de Investigaciones Folclóricas*, 3. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 155-187.
- BLACK, W. (2018). How Watermelons Became Black: Emancipation and the Origins of a Racist Trope. *Journal of the Civil War Era*, 8(1). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 64-86.
- CHOUITEM, D. (2017). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes? *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 13(32). Barranquilla: Universidad del Norte, 39-61.
- COLE, C., & T. DAVIS (2013). Routes of Blackface. *TDR: The Drama Review*, 57(2). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 7-12. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/24584790>.
- DAVIDS, N. (2013). It is us: An Exploration of “Race” and Place in the Cape Town Minstrel Carnival. *TDR: The Drama Review*, 57(2). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 86-101.
- DÍAZ, W. (2006). Llamadas de tambor y etnicidad: Una máscara blanca sobre la memoria afrouruguaya. *Anuario de Antropología Social del Uruguay*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 99-104.
- ECO, U.; IVANOV, V.; RECTOR, M. (1989). *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- FRANCICA, L.; GULFO, A. (2012). La Gaditana. *Revista El Corsito*, 42. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 7.
- GANNA, A. (2020). La Murga como herramienta de expresión musical carnavalesca: vestigios y perspectivas en Chile, en *Congreso de Carnaval 2020. Canto, Ritual, y Expresión Popular de lo Cotidiano. Libro de actas*. Valparaíso: Corporación Carnaval de Coplas por Valparaíso.
- 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: García, Pilar, ed. *El Estado en América Latina. Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona / TEIAA, 183-211.
- GHIDOLI, M. (2009). Biguá y otros dionisiacos: Intento de identificación de una Pathosformel. *Revista Eadem Utraque Europa*, 8, 73-92.
- GONZÁLEZ, J. & ROLLE, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile (1890-1950)*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- GREEN, A. (1970). “Jim Crow,” “Zip Coon”: The Northern Origins of Negro Minstrelsy. *The Massachusetts Review*, 11(2). Massachusetts: *The Massachusetts Review, Inc.*, 385-397.

- HAMILTON, N. (2015).** *Diagnóstico de patrimonio inmaterial: Tierra Amarilla*. Tierra Amarilla: Fundación ProCultura.
- HERNÁNDEZ, R. (1926).** *Los primeros Teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Honorable Junta de Vecinos de Valparaíso.
- INGLESE, F. (2014).** Choreographing Cape Town through Goema music and dance. *Journal of International Library of African Music*, 9(4), 123-145.
- LEÓN, M. (2014).** Tras un sonido afrodescendiente en Chile: elaboraciones y readecuaciones de la estructura sonora del tumba carnaval, En: Valero, Silvia (Coord), *Memorias del IV Congreso Internacional Negritud. Estudios Afrolatinoamericanos*. Cartagena de Indias-Colombia: Editorial Negritud. Universidad de Cartagena, 163-176.
- MARTÍN, A. (2017).** Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires, *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano*, 32, 199-228.
- MARTIN, D. (2013).** *Sounding the Cape Music, Identity and Politics in South Africa*. Cape Town: African Minds.
- MELTZER, L., MOONEY, K., CLAYTON, F., GALANT, S. Y RAHIM, S. (2010).** *Ghoema & Glitter. New Year Carnival in Cape Town*. Cape Town: Iziko Museums.
- MESSER, N. (2018).** El pasado carnavalesco del Biobío. *Revista NOS – Reportajes*, junio 2018. de: <https://www.revistanos.cl/>.
- MUÑOZ, L. (2003).** Carnaval andino de negros y blancos de San Juan de Pasto o la cultura de la contemplación. *Revista El Hombre y la Máquina*, 19. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 84-93.
- PÉREZ ESCRICH, E. (1870).** *El músico de la murga: comedia en tres actos*. Madrid: Imp. y Librería de M. Guijarro.
- RAMOS, A. (2019).** Una foto de carnaval. *Blog Calle Ancha*. Recuperado de: <https://calleancha-ars.blogspot.com/2019/06/una-foto-de-carnaval.html>.
- RUZ, R., L. GALDAMES Y A. DÍAZ (2015).** Alterización del Perú negro en magazines chilenos: Corre-Vuela 1910-1930. *Interciencia: Revista de ciencia y tecnología de América*, (40)11. Caracas: Asociación Interciencia, 799-806.
- RUZ, R.; GALDAMES, L., MEZA, M.; DÍAZ, A. (2017).** Caricaturas del Perú negro en magazines chilenos. Referentes iconográficos y alteridad (1902-1932). *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, (49)3. Arica: Universidad de Tarapacá, 397-409.
- THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. (2020).** *Minstrel Show* (American Theater). En: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> [Acceso: 18 diciembre 2020]
- TONKO, J. (2017).** El carnaval de invierno de Punta Arenas. Esbozo de una festividad desde una perspectiva antropológica. *Sophia Austral*, 19. Punta Arenas: Universidad de Magallanes, 83-92.
- VALENZUELA, M. (DIR.) (2015).** *Soy un carnaval, murgas y comparsas de San Antonio*. Largometraje documental. San Antonio: Arteluz Film.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Revista Sucesos** (24 noviembre 1910) Teatro y Artistas, por A. De Mezet, N°429
- Revista Sucesos** (24 noviembre 1910) Foto de orquesta en Santiago. N°429
- Revista Sucesos** (3 marzo 1910). Viñeta del estereotipo de la sandía. N°391
- Revista Sucesos** (29 diciembre 1910). La niña salvadora de un trono, N°434.
- Revista Sucesos** (29 diciembre 1910). Salpicón, por “Serrucho” (pseudónimo), N°434.
- Revista Sucesos** (26 enero 1911). Agrupación musical escénica en teatro de Viña del Mar
- Revista Sucesos** (7 marzo 1912) Salpicón, por “Serrucho” (pseudónimo) N°496
- Revista Sucesos** (2 de julio 1914). Sección Teatro, por Santivan, F. N°614

Las investigaciones de Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (Servicio Nacional del Patrimonio) están bajo una Licencia Creative Commons Atribución-Compartir Igual 3.0 Unported, a excepción de sus objetos digitales.

SITIOS WEB

- Collections Search Center, Smithsonian Institution. National Museum of African American History and Culture. En: <https://collections.si.edu/search/results.htm?q=blackface+mask> [Acceso: diciembre 2020]
- Coburg Historical Society. En: <https://www.picturevictoria.vic.gov.au/site/coburg/chs/15707.html> [Acceso: abril 2020]
- Temple University Libraries, Charles L. Blockson Afro-American Collection. En: <https://digital.library.temple.edu/digital/collection/p15037coll1/id/5706> [Acceso: diciembre 2020]
- Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz. Listado de agrupaciones del Carnaval de Cádiz 1821 a 1900 En: http://www.auladeculturadelcarnaldecadiz.com/2016/07/listado-de-agrupaciones-del-carnaval-de_98.html [Acceso: noviembre 2020]
- Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz. Listado de agrupaciones del Carnaval de Cádiz 1901 a 1936 En: http://www.auladeculturadelcarnaldecadiz.com/2016/07/listado-de-agrupaciones-del-carnaval-de_51.html?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter [Acceso: noviembre 2020]
- Real Academia Española. Mapa de diccionarios académicos. Nuevo Diccionario Histórico del español. En: <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> [Acceso: noviembre 2020]
- Revista Sucesos. Revista ilustrada de actualidades (1902-1932). En el sitio de Memoria Chilena, de la Biblioteca Nacional de Chile, En: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100809.html#documentos> [Acceso: noviembre 2018]

ENTREVISTAS

- Entrevista a **Coco Romero**. 26 de agosto de 2020.