

Los Negros, la primera comparsa de blancos personificando negros del carnaval porteño (1865-1870)



Ezequiel Adamovsky

UNSAM-UBA / CONICET, Buenos Aires, Argentina
Correo electrónico: e.adamovsky@gmail.com

Recibido:
febrero de 2021
Aceptado:
mayo de 2021
doi: 10.34096/cas.i54.9795

Resumen

El carnaval porteño del último tercio del siglo XIX fue una arena para la negociación de las diferencias étnico-raciales en la que era una de las urbes más multiétnicas y de población cambiante del planeta. Durante el carnaval se realizaban diversas *performances* de apropiación cultural, una de las más notables de las cuales fue la de los blancos que se disfrazaban de negros. Este trabajo apunta a emprender una indagación sobre el fenómeno de las comparsas de falsos negros, comenzando por la primera y más conocida, Los Negros. Sobre la base de un trabajo exhaustivo de fuentes primarias, revisaré sus rasgos principales y sus conexiones posibles con la cultura transnacional y avanzaré en un análisis de las *performances* que pusieron en juego en los carnavales.

Palabras clave

Carnaval; Apropiación cultural;
Afroargentinos; Buenos Aires;
Blackface

Los Negros, the first ensemble of white people in blackface at the Buenos Aires carnival (1865-1870)

Abstract

The Buenos Aires carnival in the last third of the 19th century was an arena for negotiating ethnic-racial differences in one of the most multi-ethnic and changing cities of the world. During carnival various performances of cultural appropriation took place, one of the most notable of which was that of white men in blackface. This article examines the phenomenon of blackface carnival ensembles, beginning with the first and best known, Los Negros. On the basis of an exhaustive examination of primary sources, I review its main features and possible connections with transnational culture and propose an interpretation of its performances at carnivals.

Key words

Carnival; Cultural appropriation;
Afro-Argentineans; Buenos
Aires; Blackface



Los Negros, o primeiro bloco de brancos personificando negros do Carnaval de Buenos Aires (1865-1870)

Resumo

O Carnaval de Buenos Aires do último terço do século XIX foi uma arena de negociação das diferenças étnico-raciais, em uma cidade que foi uma das mais multiétnicas e de população diversa do planeta. Durante o Carnaval ocorreram várias performances de apropriação cultural, sendo uma das mais notáveis a de brancos se disfarçando de negros. Este trabalho tem como objetivo realizar uma investigação sobre o fenômeno das trupes de falsos negros, começando pela primeira e mais conhecida, Los Negros. A partir de um exaustivo trabalho de fontes primárias, farei uma revisão de suas principais características e possíveis conexões com a cultura transnacional e avançarei na análise das performances que foram colocadas em jogo nos carnavais.

Palavras-chave

Carnaval; Apropriação cultural;
Afro-argentinos; Buenos Aires;
Blackface

Introducción

A partir de 1865 y hasta fin de siglo, el carnaval de Buenos Aires fue testigo de un fenómeno sorprendente. Por los corsos de la ciudad desfiló una cantidad enorme de comparsas integradas por blancos que de diversas maneras buscaron asociarse a lo africano, tiznándose la cara y/o imitando el habla, el baile, la vestimenta o la música de los negros (o algún remedo de ellos). Compartieron el espacio de la celebración con comparsas de afrodescendientes reales que también pusieron en escena signos de su origen étnico, lo mismo que las muchas que animaron las colectividades de inmigrantes. También hubo comparsas de blancos que se caracterizaban como indios y otras que se disfrazaban de gauchos. Sin lugar a dudas, el carnaval fue una arena para la negociación de las diferencias étnico-raciales en la que era una de las urbes más multiétnicas del planeta.

A pesar de su importancia, las comparsas de falsos negros han merecido escasa atención. Los estudios sobre el carnaval o la historia de los afroporteños suelen mencionarlos, pero solo tres trabajos avanzaron en un análisis de sus actuaciones, sobre la base de una documentación, sin embargo, limitada (Sánchez, Andruchow, Costa y Cordero, 2006; Chasteen, 2000; Geler, 2011). Este artículo apunta a emprender una indagación sobre el fenómeno, comenzando por la primera, Los Negros. Sobre la base de un trabajo exhaustivo de fuentes primarias, revisaré sus rasgos principales y sus conexiones posibles con la cultura transnacional y avanzaré en un análisis de su actuación en los carnavales.

Este trabajo se enmarca metodológicamente en la historia cultural y retoma aportes teóricos del “giro performativo”. Hoy es un lugar común resaltar la performatividad de las identidades, las étnicas incluidas. Más que un atributo propio de la afrodescendencia, por caso, la negritud ha sido analizada como una *performance* en la que participan personas o grupos que “se apropian de ese complejo y borroso significante racial para trazar sus límites o para excluir a otros”; no es posible afirmar entonces nociones esenciales que validen modos “auténticos” de ser negro por fuera de esas performances de negritud (Johnson, 2003, p. 3). Ahora bien, como ha notado Geler (2011), en el carnaval porteño coexistieron las *performances* de negritud que desplegaban los afrodescendientes y las comparsas de falsos negros. Conviene por ello sostener una interpretación atenta a las diferencias materiales entre los sujetos que las realizaron. Los protagonistas de las segundas formaban parte de un grupo distinto y en posición

de jerarquía respecto de los negros “verdaderos”. Por esa asimetría y diferenciación, las analizaré como un fenómeno de *apropiación cultural*, concepto de larga tradición que remite, en este trabajo, a la utilización de un significante racial por parte de personas que, en un contexto determinado, no forman parte del grupo al que se reconoce a través de él. Aunque la noción de *apropiación* se utiliza muchas veces como sinónimo de “usurpación”, cabe aclarar que, en sintonía con algunos desarrollos teóricos alternativos, no partiré de ideas *a priori* sobre su valoración ético-política (Rogers, 2006). Comprender los modos de apropiación cultural que se dieron en el carnaval puede colaborar a que entendamos mejor las maneras en las que la sociedad argentina lidió con su heterogeneidad y los lugares que ocupó lo negro en una nación cuyas élites eligieron pensar exclusivamente blanca.

La comparsa

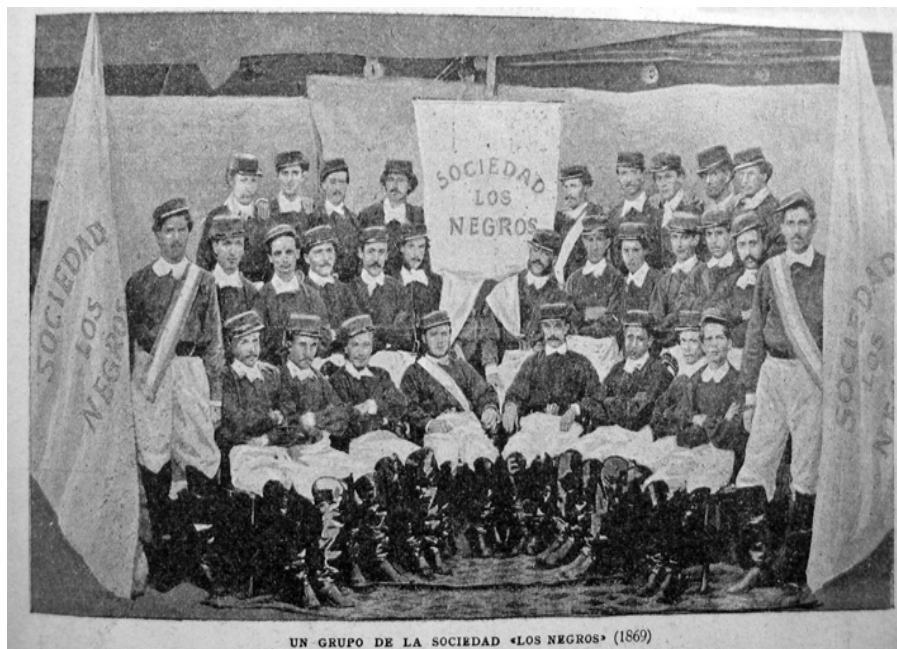
La comparsa Los Negros fue una agrupación carnavalesca de alrededor de 40 varones jóvenes; salió por primera vez en 1865, presidida por Prudencio Gamboa (*La Tribuna*, 9/3/1865, p. 2). Su última presentación fue en 1870. Luego de ese año y hasta 1877 organizó todavía bailes de carnaval, pero ya no recorrió las calles (*La Tribuna*, 16/2/1875, p. 2 y 11/2/1877, p. 2). Era una de las iniciativas que llevaba adelante la Sociedad Dramática Musical “Los Negros” (en adelante, SDMLN), una asociación de finalidad cultural más amplia. De hecho, aunque haya sido su origen, la comparsa no era en absoluto su eje societario principal. El objetivo de la SDMLN, fundada el 18 de junio de 1865, era promover la cultura musical y establecer un conservatorio para la formación profesional de músicos, que todavía no lo había (*Los Negros*, nro. 1, 21/3/1869, p. 1; nro. 14, 20/6/1869, p. 4; nro. 15, 27/6/1869, p. 1). Para 1869 contaban con 204 asociados, todos varones. Entre ellos, Rafael Barreda tenía un papel de primer orden. Había llegado al Río de la Plata de niño desde su España natal acompañando a la Compañía Teatral Española, en la que actuaba su madre. También revestían como socios otras figuras ya entonces importantes o que lo serían luego, como Miguel Cané, Benito y Ventura Lynch, Adolfo Saldías, Eduardo Sívori, Aristóbulo del Valle y Héctor F. Varela. Este último, destacado periodista y diplomático, marchó al frente de la comparsa ese año (Barreda, 1903; Castro, 1939). Conformaban, según se describían a sí mismos, “lo más selecto de nuestro país”, y pertenecer a Los Negros era un todo un signo de distinción (*Los Negros*, nro. 24, 29/8/1869, p. 4). Como indicaba el reglamento, los asociados pagaban \$1000 para ingresar (había “bolilla negra” para bloquear indeseables) y debían aportar otros \$75 mensuales (*Reglamento general...*, 1873).

La SDMLN se dedicaba a organizar bailes y tertulias exclusivas en su propio local y grandes eventos en teatros, en los que se representaban obras dramáticas, se leía poesía, se ejecutaban zarzuelas, conciertos y partes de óperas del repertorio europeo y alguna composición local. Entre 1869 y 1871 sostuvieron además el semanario *Los Negros*, en el que reseñaban la vida social de la juventud acomodada y publicaban textos literarios, sobre la actualidad universitaria y a veces sobre cuestiones político-intelectuales. Estaba dirigido especialmente a las mujeres, para quienes no escatimaba galanterías. Ya alejados del carnaval, en 1873, un grupo de socios propuso cambiar el nombre de la entidad, “para que armonizase mejor con el carácter que tiene actualmente”, pero la mayoría prefirió conservarlo (*El Argentino*, 10/10/1873, p. 2). En 1876, luego de la elección Antonino Cambaceres como presidente (*La Prensa*, 11/12/1875, p. 1), la SDMLN experimentó una ruptura interna que la llevó a la desaparición. Cambaceres aspiraba a ser candidato a gobernador por el autonomismo, lo que disgustaba a los miembros mitristas (Galarce, 1886; Armesto, 1914; Tell, 2012). La partición terminó con la disolución formal de la sociedad en 1878 para hacer frente a una deuda que no podía pagar (*El Mosquito*, 10/3/1878, p. 4).

Volviendo a la comparsa, Los Negros salía en carnaval con música y canciones (*La Tribuna*, 15/2/1866, p. 3; *Los Negros*, nro. 46, 30/1/1870, p. 3). Su orquesta estaba formada de “pífanos, guitarras, violines, etc.” y “una banda lisa de redoblantes”; otro testimonio agrega “jarros de lata rellenos de maíz” y, muchos años más tarde, un testigo aseguró que también hacían sonar numerosos “tambores” (*The Standard*, 15/2/1866, p. 2; *La Tribuna*, 12/2/1869, p. 2; *Caras y Caretas*, 11/2/1899, p. 11; Quirón, 1939). También realizaban movimientos que pretendían imitar los de los negros, de los que solo tenemos la descripción de “mover las caderas” al son de la música y “caminar sobre los talones” (esto último considerado por el observador una excentricidad sin relación con nada que hiciesen los negros reales) (*Caras y Caretas* 11/2/1899, p. 11). A diferencia de otras comparsas de falsos negros posteriores, su uniforme no evocaba en nada lo africano: consistía en botas altas de charol negro, pantalón blanco, chaqueta garibaldina roja o celeste y gorra con visera, todo de estilo militar europeo (*Caras y Caretas*, 21/2/1903, p. 37; Barreda, 1946). A ello sumaban caretas negras; al menos uno de ellos se tiznó la cara en 1870, pero no parece haber sido lo habitual.¹ Salieron al principio en recorridas por las calles céntricas y se detenían bajo los balcones de ciertas muchachas o de familias distinguidas, en las que a veces los invitaban a pasar. Así lo hizo nada menos que el presidente Bartolomé Mitre en 1865 (*The Standard*, 3/3/1865, p. 2). Más adelante, cuando comenzó a haber corsos, desfilaron junto a otras comparsas y actuaron en locales por invitación y también en el pueblo de Morón. En 1867 desfilaron en Montevideo; aparentemente fue la primera comparsa de falsos negros que se veía allí y la prensa local indicó que en la asociación participaban también jóvenes orientales (Goldman, 2008). Ese mismo año la comparsa se partió y en Buenos Aires desfilaron dos con el mismo nombre (*La Tribuna*, 4 al 7/3/1867, p. 2 y 8/3/1867, p. 2), algo que no parece haber continuado en carnavales posteriores.

Algunos autores afirman, equivocadamente, que Los Negros era una comparsa de negros auténticos (Villanueva, 1980; Yao, 2013), y un artículo reciente incluso analizó la letra de sus canciones como expresión genuina de la identidad afroargentina (Guevara Jaramillo, 2019). El error se arrastra de algunos trabajos que identificaron como negros a dos de sus miembros: Miguel L. Noguera, letrista de la comparsa, y Miguel E. Rojas, compositor de la música (Coria, 1997; Solomianski, 2003; Duque Castillo, 2013). Pero esto es equivocado: ambos eran blancos (*Caras y Caretas*, 4/4/1903, p. 44 y 7/1/1905, p. 39). La única fotografía de la comparsa con la que contamos no parecería mostrar rostros no-blancos y, por otra parte, los documentos de época dicen que “no eran de color, a pesar de lo que sugeriría el nombre” (*The Standard*, 27/2/1870, p. 2).

1. Las caretas aparecen en la ilustración de la partitura de su himno; *Caras y Caretas*, 18/9/1909, p. 72. Referencia al tiznado en *Los Negros*, nro. 51, 6/3/1870, p. 3.



Los Negros en 1869 (Caras y Caretas, nro. 229, 21/2/1903, p. 37.)

Las canciones de Los Negros

De las canciones que interpretó o compuso la comparsa, he podido registrar diez letras y –cosa absolutamente excepcional para la música de comparsas– de siete se han conservado las partituras originales, a las que se puede sumar una octava, que tomaron de una famosa zarzuela.² Del conjunto, una es una mazurca (11), una un vals (4), otra un tango hispano-cubano (10), otra tiene una composición cercana a la polka (9) y cuatro tienen línea de bajo de habanera (5, 6, 7 y 10).³ Adicionalmente, he podido comprobar un error en la atribución de una canción (8) en el que varios autores han incurrido y que debiera, entonces, retirarse de la lista de las piezas conocidas de Los Negros:

1.- “Himno de Los Negros”: Letra de Miguel L. Noguera, música de Miguel E. Rojas. Ejecutada por coro y orquesta en su estreno el 21 de septiembre de 1869 en el teatro Colón.⁴

CORO.

El sol cuyos rayosañó nuestra cuna,
nos ha puesto el rostro
de negro color;
y él es el emblema
de nuestra fortuna,
que siempre a LOS NEGROS
protege el amor.

Escuchad! ya Los NEGROS elevan
orgullosos su himno de honor,
porque sienten latir en su pecho
la esperanza, la gloria, el amor.

Se difunde su voz armoniosa
como el tierno gemir de un laúd,

y otra voz de los cielos responde:
para siempre a Los NEGROS salud!

CORO. El sol...

Las coronas que ciñen su frente
de laureles, jazmín y azahar,
conmemoran los triunfos queridos
que jamás se podrán olvidar.

Son trofeos hermosos que encierran
cuanta dicha anheló el corazón,
y que el alma en su fondo conserva
como prenda de inmensa pasión.

CORO. El sol...

2. Hay partitura de otra habanera compuesta por Miguel Rojas (sin letra), pero no hay certeza de que la comparsa la haya utilizado; Miguel E. Rojas: *La Negrita*, Río de Janeiro, Narcizo & Arthur Napoleão, c. 1871, recuperado de https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_5372.pdf

3. Agradezco a Lucio Bruno Videla por su colaboración para interpretar las partituras.

4. *Los Negros*, nro. 22, 15/8/1869, p. 3; Noguera, 1870, pp. 30-32. La partitura se conserva en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (Buenos Aires) (en adelante, IIE).

Nuestros pasos la gloria señala
con su huella serena y gentil,
esparciendo en su torno el aroma
que arrancara al fragante pensil.

Sus destellos desprende a lo lejos
que se estienden (sic) con dulce fulgor,
y no hay rayos más bellos que eclipsen
de esa gloria el brillante esplendor.

CORO. El sol...
Hoy Los NEGROS galantes saludan

su existencia risueña y triunfal,
pues los nobles aplausos del pueblo
le presagian un nombre inmortal.

Se difunde su voz armoniosa
como el tierno gemir de un laúd,
y otra voz de los cielos responde:
para siempre a Los NEGROS salud!

CORO. El sol...

5. *Los Negros*, nro. 40, 19/12/1869,
p. 2. Desconocemos si tuvo música
y si fue alguna vez interpretada.

2.- “Amores de una negra”: Letra de Negro Viejo (Rafael Barreda), 1869.⁵

Junto a un río mi cabaña
tengo para descansar
le presta su sombra hermosa
la sombra de un guayacan;
sola estoy en mi cabaña
y canto triste cantar,
que amo con el alma entera
cual ninguna pudo amar.
Vuelve mi negro pronto, ay! por piedad!

CORO
Cuando [...] amamos
morimos con nuestro amor
¡Vuelve amante a la cabaña
a endulzar su corazón!

Las flores de los desiertos,
las aves que al bosque van,
marchitas todas, y tristes
desque te fuiste están!

Y yo que miro tus ojos
que eres mi único afán
pregunto al viento que me oye
si mi negro volverá!
Vuelve mi negro pronto, ay! por piedad!

CORO

Cuando ha llegado la tarde
y oigo al río murmurar
se me figura que viene
y voyte al punto a buscar
mas son las aves, las flores
que preguntan dónde estás
y que se estrañan (sic) no verte
junto al verde guayacan.
Vuelve mi negro pronto, ay! por piedad!

CORO

6. *Los Negros*, nro. 41, 26/12/1869,
p. 3. Sabemos que tuvo música
de acompañamiento porque fue
interpretada también por otra
comparsa, La Africana, en el 1871.

3.- “El negro José”: Letra de Negro Viejo (Rafael Barreda), 1869.⁶

Si quieren las niñas gustar de los
durses
Que el negro frabica pá su paladá,
que venga y los saque de mi canastillo
que muy calentitos los puede llevá.

Ay! Jesús que rico
que está el alfajó,
y otro dursesito
que traigo mejó,
Vamos, niña branca,
cómpreme algo usté,
que elurse que vendo

es pá su mercé.
Ay! que calentito
que está el dursesito,
cómpreme mi amita
que es azuca y mié.
Vamos, niña branca,
no sea usté manca
Tome Usté los durses
del negro José.
Ay! Jesús qué rico
que está el alfajó
y otro dursesito
que traigo mejó.

4.- “Mi Negra” (vals): Letra de Rafael Barreda, música de Miguel E. Rojas, 1870.⁷

Quando en la hacienda del niño blanco
¡Pobre negrito!...trabajaba yo
viene a mi oído, cual eco blando
el dulce acento de un casto amor.

Negra del alma, tu voz querida
es el consuelo del que le dan
rudas cadenas toda su vida
sin la esperanza de libertad.

Cruce mi cuerpo el látigo
de airado capataz
si en ti, negra, pensando
dejo de trabajar.
Qué importa los pesares,
qué importa los dolores,
si encuentro en tus amores
alivio a mi penar?
Yo pasaré gozoso
un siglo esclavizado,
si tu estás a mi lado
una hora nada más.

7. *Los Negros*, nro. 46, 30/1/1870,
p. 2. Partitura en IIE.

5.- “El negro viejo”: Letra de Rafael Barreda, música de Miguel E. Rojas, 1869.⁸ Era la canción personal del “negro viejo” que interpretaba Rafael Barreda (Puccia, 2000, p. 110).

De niño blanco yo he sido esclavo
y he sido un negro trabajador.
Hoy quien me quiera se lleva un clavo
porque mi fuerza ya se acabó.
Yo limpiaba a los niños las botas,
que lucían con mucho primor,
yo guisaba, servía a la mesa
y a la estufa ponía el caló.

Negrito limpia,
Negrito guisa,
y la sonrisa
Ve del Señor.
Hoy ya está viejo;
no sirve ahora...
Negrito llora!
Ay! Qué dolor!

CORO
Pobre negrito que va a llorá!

VOZ
Ji! Ji! Ji! Ji!

CORO
Ja! Ja! Ja! Ja!

VOZ
Hago reír

CORO
Ven a gozar

VOZ
Porque soy viejo
Se han de burlar
Las niñas blancas
Me vengarán

CORO
La armonía
De este día
Su alegría
Volverá.

Deja el llanto
Y entretanto
Sin quebranto
Gozarás.

Que este día
La alegría
Nos envía
El Carnaval.
Deja el llanto
Y entretanto
Sin quebranto
Gozarás.

Mira qué bellas
Están las negras
En sus pupilas
Brilla el amor!
Solo de verlas
Di ¿No te alegras?
Deja las penas!
Deja el dolor!

VOZ
El negro viejo
Quiere llorar
Ji! Ji! Ji! Ji!

CORO
Ven a gozar!

8. *El lince*, nro. 5, 13-14/2/1869,
p. 1. Partitura en IIE.

II
 Quieren los blancos que yo les cante
 De mis pesares todo el sufrir
 Óiganme blancos que en el instante
 Con mis cantares los van a oír.

En el monte, en la verde llanura
 Yo más libre que el viento corrí;
 Mis amores de niño en el bosque
 Me dormían con sueño feliz.

Mas vino el blanco
 con sus cadenas
 y en tristes penas
 trocó mi amor!
 Y a ese recuerdo
 Que viene ahora
 Negrito llora!
 Ay qué dolor!

III

La azúcar blanca, la rica piña
 La dulce almíbar que da la miel
 Nada yo quiero si ella me mira
 Que el negro viejo sabe querer.

En sus labios la dulce sonrisa
 En amores hiciera soñar
 Que es la negra más bella que he visto

Des que negras yo pude mirar.

Mas, ay! que el negro
 En su sonrisa
 Nunca divisa
 Para él amor
 Porque ya es viejo
 No sirve ahora!
 Negrito llora!
 Ay qué dolor!

IV

Si porque canto tantas querellas
 Las niñas blancas se han de reír
 Oigan las niñas que para ellas
 Este consejo voy a decir:
 Si en sus pechos de rosa y jazmines
 Llegan dardo de amor a sentir
 Busquen pronto a esa herida remedio
 Si no quieren de amores morir!

Pobre negrito
 Lloro por eso
 Que su embeleso
 No le da amor;
 Y él aunque viejo
 Siempre la adora
 Negrito llora!
 Ay qué dolor!

6.- "Canción": Letra del Dr. Miguel García Fernández, música de Miguel E. Rojas.
 Cantada por Manuel Lacasa en el carnaval de 1869.⁹

9. *El lince*, nro. 6, 20-21/2/1869,
 p. 1. Partitura en IIE.

Si una niña me devuelve
 desdeñas en vez de amor
 El corazón se me vuelve
 Más negro que mi color.
 ¡Pues sí, Señor!
 Que no hay nada más triste
 Que el desamor!
 Niñas, cuidado,
 No le pongáis más negro
 No, por piedad!

CORO
 Niñas que al rayo de los amores
 Abrías las puertas del corazón,
 Como su cáliz abren las flores
 Al rayo ardiente que lanza el sol

Si nuestro canto
 No os da alegría
 Porque el encanto
 De su armonía
 No enciende el fuego de la pasión
 Oíd siquiera nuestra canción

CORO
 Los ojos negros admiro
 Y los quiero con ardor
 Que en su oscura sombra miro
 Los tintes de mi color
 Pues sí, Señor!

No hay nada más temible
 Que su fulgor
 ¡Niñas cuidado!
 Si tenéis ojos negros
 Su luz velad!

CORO
 Negra es la noche y en ella
 dan los astros más fulgor,
 cual la pupila es más bella
 en tez de negro color.

¡Pues sí, Señor!
 Del fondo oscuro lanzan
 rayos de amor.

Niñas, mirad,
quien ama ve de noche
más claridad.

CORO

Soy de una niña rendido
si usa el traje del dolor,
y es porque el negro vestido
realza más su color.
¡Pues sí, Señor!
Con amar a un negrito
haréis furor.
Niñas, mirad,
no perdáis esta bella

facilidad.

CORO

De fondo negro en esmalte
un brillante es seductor
¡Que vuestro rostro resalte
esmaltado en mi color!
¡Pues sí, Señor!
Como radiosa estrella
dará esplendor.
¡Niñas, mirad,
que sois brillantes puros
sin engarzar!

7.- “Segunda canción”: Letra y música de Miguel E. Rojas, 1868.¹⁰

10. Reproducido en Bilbao (1902,
pp. 157-158). Partitura en IIE.

La Comparsa de los negros
La más constante y leal
A las amitas saluda
En el nuevo carnaval.
Y a las niñas, como esclavos
Se ofrecen para servir
Esclavos de cuerpo y alma
Y fieles hasta morir.

CORO:

Oh! niñas blancas!
Por compasión,
Oíd de los negros
La triste voz.
Que aunque sus rostros
Son de color
Tienen de fuego
El corazón.

A las rubias o morenas
Venimos aquí a cantar
El candor de las primeras,
De las segundas la sal.
Sin ambicionar en cambio
Como premio a su canción
Que una sonrisa en sus labios
Que es la moneda mejor.

CORO

Niñas de rubios cabellos
De ojos como el cielo azul.
Tú eres trasunto de un ángel
O el mismo ángel eres tu.
Tu eres del color del día
De noche es nuestro color
Entre los dos bien podríamos
Hacer, niña, la oración.

CORO

Morena de ojos de fuego

Más salada que la mar
Con más tentaciones que Eva
La que hizo pecar a Adán.
Tu eres morena, yo negro.
Las fortunas ahí se van
Que entre negros y morenas
Solo hay un paso que dar.

CORO

Aunque negros, niñas bellas
Miradnos por compasión
Que antes éramos más blancos
Que la leche y el arroz;
Pero vimos vuestros ojos.
Languidecimos de amor
Y nos ha quemado el rostro
El fuego del corazón.

CORO

Desde entonces los negritos
Cantamos en carnaval
Como pájaros enfermos
Muriendo de tanto amar.
Y a cuántas muchachas vemos
Las queremos adorar
Pues cada negrito, niñas,
Nació para ser Sultán.

CORO

Adiós las amitas blancas.
De su belleza y bondad
Llevan recuerdos los negros
Que jamás olvidarán.
Adiós, las amitas blancas.
Irnos nos causa dolor.
Pues dejamos aquí el alma.
Adiós, amitas... Adiós!

8.- Un error de atribución:

En su trabajo clásico sobre la historia del carnaval porteño Enrique Puccia reprodujo parcialmente la siguiente letra como si fuese parte del repertorio de Los Negros (Puccia 2000, pp. 110-111). Como fuente mencionaba un texto con recuerdos del hijo de Rafael Barreda publicado en una vieja revista porteña. Pero consultada la fuente original, pudimos comprobar que se la listaba allí como una más dentro de un grupo de canciones que su padre gustaba cantar al piano en casa, fuera del contexto de su participación en la comparsa (Barreda, 1946). No hay entonces razones para listarla como una pieza de Los Negros.

Una negra y un negrito
Se pusieron a jugar.
Él, haciéndose el travieso,
Ella, la disimulá.
¡Ay!, déjame, Pachinguito.
¡Ay!, déjame por piedad.

Que si mamá nos mira,
Que si te ve mamá...
¡H'achin, negrito!...
Prendada estoy
¡H'achin, negrito!...
¡Válgame Dios!

Estos versos coinciden casi perfectamente con un “tango” titulado “Un neguito y una nega” que formaba parte del entremés cómico *Los dos ciegos*, de Francisco Asenjo Barbieri y Luis de Olona, estrenado en Madrid en 1855. Fue recopilado como poesía popular española en 1862 (Segarra, 1862, pp. 137-138). También coinciden con los versos de “Fasiquillo”, canción registrada por Agustín Lara en México en 1934.

11. Mencionada en *Los Negros*, nro. 55, 3/4/1870, p. 4. Partitura en IIE.

9.- “Los estornudos”: Letra de Rafael Barreda, música de Miguel E. Rojas, 1870.¹¹

¿Sabe señora
por qué la niña
Es --ta mañana,
Es --tornudó?
Porque ayer de noche
las ventanitas
de sus balcones
dicen que abrió.
Oiga Señora
lo que se oyó
cuando la niña
con niño blanco
tuvo ayer noche...

UNOS (Imitando la voz del galán)
Tú eres la estrella que alumbra
el cielo de mi esperanza

OTROS (Imitando la voz de la dama)
Tú, las estrellas donde brillan
las alegrías del alma.

UNOS (ídem)
¿Quieres que suba, mi bien?

OTROS (ídem)
Ay, no...

pues dirá el sereno
que eres un ladrón

UNOS (ídem)
No subo, no:
pues dirá el sereno
que soy ladrón.
Mira mi bella
que si otra estrella
me eclipsa a ti
me moriré.

OTROS (Estornudando)
Achist!...

UNOS (ídem)
Tú eres mi bien!

OTROS (Ídem)
Achist!...
Yo te adoro; pero adiós
porque ya me resfrié.

UNOS
Qué divina
es la estrella
que ilumina
mi zenit

OTROS

Si otra estrella
por ser más bella
me eclipsa a ti
me moriré.

UNOS

Achist!...
Yo también me resfrié.

OTROS:

Adiós! Adiós!

TODOS

Achist--adiós!
Adiós! Adiós!
Ya oís, señora.
Lo que se oyó
cuando la niña
con niño blanco
tuvo ayer noche
conversación.

10.- Uno de los "tangos" de la zarzuela *Relámpago*, 1870.¹²

Ay qué guto, qué plasé,
qué cosa rica,
ve bailá al cocuyé
con la sopimpa.

Maduro ya tabaco etá [está],
veguero quiero yo fumá,
candela tus ojijo dá.
Hate aya, Panchita, [Haste allá,
Pachina],
que me quemó ya;
no yeve la neguita ayá,

[¡no!] aseca la neguita acá,
[¡]osé!] no yeve la neguita ayá
que [el] neguito gosa [goza]
de la vé [ver] bailá.

El besá tu lindo pie
tan juguetone
me sabría á mí mejó
que lo momone. [mamone]

Maduro ya tabaco, etc

11.- "El suspiro del negro" (Mazurka) (1867). Música de Miguel Rojas.¹³

Cuando al espejo me miro amita
y me contemplo, tan negro y tan...
Cierro los ojos, a mi pobre alma
Crudo y amargo se escapa un ay!

CORO

Es porque sabes
que el ser moreno
es de la tierra
tremendo mal.
Pues son las blancas
muy vanidosas
sin ver que negros
y blancos somos
hijos de Adán.

Cuando gozoso por los paseos
ando y encuentro blanca beldad
al ver que nunca quiere ella amarme
se escapa a mi alma, muy triste, un ay!

CORO: Es porque...

Cuando una blanca contemplo y veo
que cruel sonrío viendo mi faz,
fiero maldigo mi triste suerte
y lanzo agudo, tremendo un ay!

CORO: Es porque...

Nunca en mis labios se vio la risa
ni hubo en mi pecho placer jamás
solo sí, siempre, para quejarme
de mi destino, tuve un crudo ay!

CORO: Es porque...

Mas hoy! Qué gusto! dentro del alma
la dicha siento, bullendo está
Porque siquiera lanzar hoy puedo
de venturanza tremendo ay!

CORO:

Es porque solo
en este día
a las morenas
las blancas dan
una mirada
dulce, halagüeña
y que hijos todos
también recuerman
somos de Adán.

12. *Los Negros*, nro. 47, 6/2/1870, p. 2 refiere que la comparsa estaba ensayando "uno de los tangos del *Relámpago*". Se trata de la zarzuela española de ese nombre, libreto de Francisco Camprodón y música de Francisco Asenjo Barbieri estrenada en 1857 y que se había representado en Buenos Aires. Agradezco a Marina Cañardo por esta referencia. De la música de esa pieza, la única identificada como "tango" es la que aquí reproducimos; *El relámpago*, nro. 13 *Tango* [Música notada], Madrid, Casimiro Martín, 1857. La partitura se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Reproducimos la letra del libreto original, tomado del mismo repositorio, indicando entre corchetes las diferencias con la letra que transcribe la partitura. Vicente Gesualdo dice que también cantaban un tango de la zarzuela *El tío canillita* pero no he podido corroborarlo (Gesualdo, 1961, p. 906).

13. Partitura en IIE. Casi con seguridad es la misma canción que cantó en 1871 la comparsa La Africana, de cuyo periódico tomamos la letra; *La Africana*, nro. 13, 26/2/1871, p. 4.

Los Negros y los negros

Está claro que las *performances* de Los Negros eran una forma de apropiación cultural: sus participantes cantaban en primera persona como “negros”, realizaban al menos algunos de sus movimientos corporales (reales o imaginados) y tomaban prestados sus ritmos. Un diario refirió a la comparsa como “los ninglitos”, lo que sugiere que imitar su estilo de habla era parte de su *performance* (*La Tribuna*, 15/2/1866, p. 3). Usaban caretas negras y quizás algunos se tiznaban la cara. Incluso fuera de la época de carnaval, “negro”/ “el negro X” era el apelativo por el que se llamaban unos a otros para referir a su pertenencia a la sociedad. Sabemos que varios de ellos tenían apodos individuales: estaban “El negro de los pasteles”, “El negro trompeta” y “El negro candombero”. También a uno se lo llamaba “El negrillo bozal”, porque gustaba de hablar al estilo “bozal” propio de algunos afroporteños (Barreda, 1946). Uno de los redactores del periódico *Los Negros* firmaba sus textos como “Black” (*Los Negros*, nro. 51, 6/3/1870, p. 1). Barreda era para todos “El negro viejo” y de él decían que en carnavales “personificaba con tanta perfección al *caduco negro*” que llamaba la atención (*Los Negros*, nro. 32, 24/10/1869, p. 1).

Vicente Rossi dejó anotado –en verdad como una afirmación general para las primeras comparsas de falsos negros, pero que parecía aplicar especialmente a Los Negros– que se habían formado por imitación de las de negros verdaderos, que les precedieron. Lo habitual era que los jóvenes comenzaran sumándose a las agrupaciones de sus sirvientes y luego organizaran otras propias, en las que de todos modos marchaban siempre “con el concurso de los morenos y sus mestizos, que formaban las orquestas” (Rossi, 1958, pp. 103-104). De esto no he encontrado ninguna evidencia documental. Los Negros era una asociación de entusiastas de la música; no parece verosímil que necesitasen de otros para ejecutar la que ellos mismos componían. No se puede descartar del todo la observación de Rossi, quien había dejado anotado esto en 1926 contando entre sus fuentes con relatos orales de ancianos afroporteños. Pero lo cierto es que no hay otras evidencias de que fuese cierto, al menos en lo que a Los Negros respecta (bien pudo haber sido el caso de otras).

¿Cómo se vinculaba la comparsa con los afroargentinos a los que tanto aludía? Aunque tomaran su nombre y algunos elementos de su cultura, no parece que hubiesen copiado las *performances* de carnaval de los negros reales. Como vimos, en la vestimenta no había nada particularmente afro. Musicalmente, las partituras que quedaron muestran más bien un predominio de líneas de bajo propias de la habanera, un ritmo afro-hispano-cubano ya entonces transnacional (Saraiva, 2020). Los Negros no parecía una comparsa particularmente “candombera”, como sí lo fueron otras posteriores. En su periódico, una noticia de 1870 firmada por un tal Don Lucas permite ver que no se referenciaban en absoluto con el candombe afroporteño. Lucas relataba allí que poco antes, con algunos amigos, habían ido por curiosidad “a visitar esos bailes de negros que se llaman candombes”. Lo que allí vieron los perturbó como algo muy poco familiar:

¡Ay de mí! No puedo revelaros la impresión que me causó ese espectáculo. El presenciar aquellas pantomimas grotescas y ridículas de los negros; el escuchar aquellos cantos acompasados y monótonos, aquellos gritos estúpidos; el respirar aquella atmósfera pesada, llena de olores poco agradables, por cierto, hace mal al cuerpo y al alma. Se desnaturalizan y cambian de tal modo que uno no sabe si esos seres son monos o racionales. Y sin embargo! en eso tan ridículo y grotesco para nosotros, encuentran ellos la felicidad más grande de su vida. Recuerdan los bailes de su patria, sus cielos, su tierra, sus árboles; las pobres chozas donde por primera vez abrieron los ojos a la luz del día, donde sus labios exhalaban el primer grito... Dejémoslos en paz con sus goces y sus placeres (*Los Negros*, nro. 48, 13/2/1870, p. 2).

Las palabras son ciertamente racistas, pero hay que aclarar que son las únicas de ese tenor que hallé en la colección de periódicos consultada. Fuera de esa observación más bien aislada, *Los Negros* mencionaba poco y nada a los afroargentinos, que no parecían objeto de su interés en absoluto.

Los Negros y el *blackface minstrelsy*

Algunos académicos han planteado la posibilidad de trazar analogías entre las comparsas de blancos tiznados que florecieron en el último tercio del siglo XIX y el género teatral de *blackface minstrelsy* anglosajón (Geler, 2011; Martín, 2008). En julio de 1869 debutaron en un teatro porteño los Christy's Minstrels, compañía estadounidense que habría puesto a disposición del público los repertorios de denigración de los negros propios de esos espectáculos. La coincidencia temporal ha llevado a otros investigadores a dar un paso más, para sostener que el *blackface minstrelsy* tuvo una "clara influencia" en el carnaval porteño (Chasteen, 2000) o incluso que 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). Desde este punto de vista, las *performances* de Los Negros habrían tenido una función similar a la de sus contrapartes anglosajonas –tramitar las tensiones raciales entre blancos y negros– y deben interpretarse fundamentalmente como una expresión de racismo.

En otro sitio me ocupé de analizar las actuaciones de los Christy's Minstrels en Buenos Aires, junto con otros antecedentes. Estudié los vestuarios, instrumentos musicales, danzas y *sketches* cómicos de esos shows, junto con las letras y partituras de más de treinta de las canciones que sabemos que interpretaron. Además, indagué en la recepción que tuvieron entre el público local (Adamovsky, en prensa). Las conclusiones de esa investigación muestran que no hay motivos empíricos que permitan afirmar que Los Negros –que además comenzaron a desfilar antes de que llegaran– se hubiesen inspirado en ese tipo de espectáculos. Casi nada en sus *performances* se parecía a lo que hacían los artistas estadounidenses.

Los vestuarios no tenían ningún parecido. La *troupe* de los Christy's Minstrels solía usar dos variantes de indumentaria: en algunos segmentos podían salir de elegante frac negro y chaleco blanco, a cabeza descubierta, mientras que en otros vestían una camisa clara (algunas imágenes la muestran a cuadros) y pantalón y zapatos modestos, que a veces podían tener aspecto viejo y raído. En este caso podían utilizar alguna clase de gorra o sombrero de estilo trabajador o rural. Para algunos personajes los actores se travestían de mujer. Nada de esto se parece a Los Negros (ni, de hecho, a los vestuarios de otras comparsas de falsos blancos posteriores).

En cuanto a las letras de las canciones, los espectáculos de *minstrelsy* presentaban personajes negros que hablaban en primera persona y a veces imitando estilos de habla peculiares de los afroestadounidenses. En ese punto podrían encontrarse similitudes. Pero fuera de eso, las canciones eran bastante diferentes. En las de nuestra comparsa no vimos letras de agresividad o burla hacia los afroporteños ni la voluntad deliberada de construir estereotipos negativos o grotescos respecto de ellos, como sí las había en las de los Christy's Minstrels, que eran satíricas y se mofaban del aspecto físico de los negros o de su (supuesta) poca inteligencia. Tampoco planteaban una idealización del trabajo feliz en las plantaciones, como sí lo hacían varias de las norteamericanas (por el contrario, algunas de las de Los Negros, como las 4, 5 y 11, realizaban una crítica explícita a la opresión racial). Musicalmente también eran muy diferentes. Algunos de los instrumentos distintivos del *minstrelsy*, como el banjo y los huesos, estaban completamente ausentes en las comparsas porteñas, que en cambio se apoyaban en

instrumentos de percusión como tambores, bombos, latas o mazacallas, que no hallamos en las presentaciones de *blackface minstrelsy* (como tampoco el pífano, que en cambio era de uso habitual en los ejércitos porteños). La línea de bajo de la habanera estaba totalmente ausente en las composiciones de los Christy's Minstrels, que eran sobre todo baladas, jigs y polkas. Finalmente, tampoco es evidente que hubiese similitudes coreográficas. Las danzas que pusieron en juego los artistas estadounidenses en sus visitas fueron el *essence of old Virginia* (antecesor del *tap*) y el *jig*, caracterizadas por el protagonismo de los pies en cambios veloces de taco a punta y cruzándolos y con zapateo. Nada de eso encontramos en las descripciones de los movimientos de Los Negros ni, de hecho, hay registro ni tradición locales de bailes carnavalescos de ese estilo. Por lo demás, los diarios coinciden en que el público que fue a las funciones de los Christy's era fundamentalmente extranjero y que pocos porteños se interesaron en asistir. El arte del *minstrelsy* no dejó continuadores en las tradiciones teatrales locales (Adamovsky, en prensa).

Si faltaran argumentos, contamos con la propia percepción de los actores. Dos indicios sugieren que en la época no les encontraban conexiones obvias. La prensa británica informó que en el carnaval de 1867 un escocés salió caracterizado como un “Jamaica nigger”, un disfraz que –según el cronista– solo descifrarían quienes hubiesen frecuentado los espectáculos de “los Christy's o los Wood en Broadway” (*The Standard*, 7/3/1867, p. 2). Más importante es el segundo. Como hacía con todas las novedades de la cartelera teatral, el periódico *Los Negros* reseñó el show de los Christy's Minstrels, y lo hizo –como ya notó Geler (2011)– en términos que dejan en claro que les resultaba un espectáculo exótico. Para el periódico, la *troupe* había llamado la atención “entre los ingleses y norteamericanos, sobre todo”. Los “tipos extravagantes de los negros” que hablan “una jeringoza que no entendéis” y “hacen piruetas” habían emocionado a los expatriados porque “les recuerda la patria abandonada, el hogar solitario que dejaron en busca de fortuna” (*Los Negros*, nro. 19, 25/7/1869, p. 3). Nada en la breve reseña indica que hubiesen sentido alguna conexión con lo que la propia comparsa hacía.

Como único argumento para seguir sosteniendo una filiación de Los Negros con el *blackface minstrelsy* queda que ambos realizaban *performances* que involucraban tiznarse el rostro. Pero eso solo no alcanza. En primer lugar, porque es un procedimiento bastante ineludible: cuesta imaginar algún contexto en el que un blanco que quisiera encarnar a un negro no imaginara alguna forma de máscara negra, la más a mano de las cuales sería tiznarse. Pero además, porque en la época existían otras tradiciones de apropiación con fines escénicos, además del *blackface* anglosajón, algunas de las cuales tenían presencia previa en Buenos Aires. El teatro europeo conocía desde hacía siglos la práctica de actores blancos que se ennegrecían la tez o enmascaraban para representar a negros y también las imitaciones coreográficas (Fra-Molinero, 1995; Blunt, 2012). En la década de 1830, los teatros porteños habían visto alguno y las compañías de zarzuela españolas que visitaban la ciudad en los años 1850 y 1860 agregaron pronto su propia tradición, en algunas piezas que incluían coros de (falsos) negros. También se incluyeron números similares en las representaciones de *La Cabaña del tío Tom* –las hubo en 1856 y 1871, traídas en su adaptación francesa por compañías españolas– y hubo artistas franceses que también sumaron aportes en el mismo sentido (Gesualdo, s/f; Gesualdo, 1961).

La tradición escénica de la zarzuela venía desde hace tiempo retomando elementos de la cultura afrocubana. Los personajes negros, sus danzas y modos de hablar, los ritmos de la habanera y el tango, encontraron en las compañías españolas un extraordinario vector de difusión a través del Atlántico. La zarzuela española les sacó provecho no solo a la hora de representar situaciones ocurridas en Cuba, sino también para dar textura a otras, protagonizadas por personajes blancos de clase popular, a los que los préstamos cubanos aportaban –al decir de una especialista– “aspectos

escénicos característicos de los personajes negros: la alegría, el gusto por bailar, el amor” (Guerrero Fernández, 2005).

Volvamos, como ejemplo, a la zarzuela *El Relámpago*, de la que sabemos que Los Negros tomó una de sus canciones. Estrenada en Madrid en 1857 y pronto representada en Buenos Aires, se trataba de una historia de amor romántico ambientada en un ingenio de Cuba. Parte del elenco era un “coro de negros”, con gran presencia en los momentos musicales. Los personajes negros cantaban en un castellano peculiar, en imitación del habla afrocaribeña, canciones que exaltaban su lealtad a los amos y su gusto por el trabajo y la música (“Hoy ya cesa/ de tabajá,/ viene llové,/ viene moja,/ á casa neguito vuelve/ no coja la tempesta./ Alborota/ la mar etá,/ neguito bien/ sabe nada/ y donde le manda el ama/ neguito obedese y va”). También ejecutaban en pareja bailes afrocubanos de moda por entonces: la sopimpa y el cocuyé. Los protagonistas blancos en ocasiones se burlaban de ellos en tono paternalista, pero también los negros encontraban ocasión para mofarse de los blancos (Camprodón, 1865).¹⁴ Otra zarzuela española estrenada en Buenos Aires en 1862, *Entre mi mujer y el negro*, incluía un personaje que era un esclavo perdidamente enamorado de su ama blanca, que cantaba en un castellano idiosincrático (de Olona, 1859). Cabe agregar que, además de las zarzuelas, entre las habaneras populares compuestas en esos años en España abundan las letras sobre personajes negros o en las que negros o negras hablan en primera persona, a veces en un dialecto peculiar.¹⁵ Encontré al menos una cuya temática giraba –como varias de las de Los Negros– en torno de un negro que quiere enamorar a una blanca.¹⁶ De eso mismo también trataba “Los amores de un negro”, habanera popular en varios países de Sudamérica que fue publicada en Buenos Aires (Gesualdo, 1961, p. 889).¹⁷

No es la intención de este artículo afirmar que Los Negros hubiesen copiado lo que veían en las zarzuelas: no hay motivo para sostener que su *performance* hubiese sido imitativa, antes que una creación original. Pero si fuésemos a buscar una influencia transnacional, la de origen afro-hispano-cubano sería una candidata mucho más meritoria que el *blackface* anglosajón. Especialmente ya que hablamos del carnaval porteño, él mismo muy influenciado por su par de Cádiz, escenario fundamental de las transculturaciones afro-europeo-americanas.

En lo que respecta a Los Negros, la conexión es especialmente sugestiva por varios motivos: a) por el origen español de Barreda y su contacto estrecho con el teatro de la madre patria; b) porque, además de haber tomado una canción de *El Relámpago*, sabemos que Los Negros frecuentaban la zarzuela en sus conciertos; c) porque el modo de habla supuestamente en imitación de los negros de una de sus canciones (la 3) se parece más al hispano-andaluz que al bozal porteño (que solía reemplazar la r por la l); d) porque Barreda cantaba junto a Rojas en su casa otra canción (la 8) del cancionero del teatro español; y e) por la presencia de la habanera en sus composiciones.

Deslindar estilos disímiles de apropiación no es tarea ociosa. Desde hacía varios siglos el teatro español alimentaba una tradición de representación del aspecto, las danzas y el habla de los negros previa y de características irreductibles a su pariente anglosajón (Lipski, 2005; Jones, 2019). Por su parte el teatro cubano, del que la zarzuela española tomó los personajes y recursos escénicos ya referidos, había planteado formas tempranas del tiznado y de personificación de negros anteriores y con independencia de las del *blackface minstrelsy* anglosajón, que tuvieron un papel crucial en el desarrollo de la nacionalidad cubana, algo que implica usos y funciones bastante diferentes (Lane, 2005).

14. Se puede ver una puesta reciente en <https://vimeo.com/328363788>

15. Véase por ej. *El ¡ay! de una nega* (1866); *La mulata planchadora* (1877); *Bonita habanera de Juanillo el negro cubano y la negra Dominga* (s/f), partituras en Biblioteca Nacional de España (BNE). Sobre este punto véase Saraiva (2020).

16. *La rubita malagueña* (c. 1864), BNE.

17. La letra se reproduce en *El nuevo trovador chileno*, Santiago, Librería Porteña, c. 1912, pp. 94-95. Saraiva (2020, p. 345) especula que podría ser de autoría de Miguel Rojas y Rafael Barreda.

Significados de lo negro en Los Negros

¿Por qué apropiarse de lo negro en Buenos Aires, en carnaval, hacia 1865? Quisiera proponer una hipótesis que se aleja de las explicaciones que, por analogía con el *blackface* norteamericano, identifican una vocación o función racista en las *performances* de la comparsa.

Cuando se formó Los Negros, Estados Unidos estaba en plena guerra civil. La contienda culminó pronto, pero solo para dar lugar a un régimen de segregación racial que se prolongó durante un siglo. En ese escenario, el *minstrelsy* fue uno de los canales por los que la cultura del norte tramitó la fricción racial (Lott, 2013).

En la Argentina de 1865 el panorama era bastante diferente. Por supuesto que existía un profundo racismo y abundaban las agresiones y el desprecio de los negros. Su gramática y organización, sin embargo, eran diferentes. Desde 1813 hubo libertad de vientres en el territorio del Río de la Plata y los últimos esclavos de Buenos Aires habían sido liberados sin grandes conflictos en 1860, sin que continuara un régimen de segregación formal. Los varones afroporteños que eran libres gozaban de derechos ciudadanos desde 1821 y en el último tercio del siglo compartían espacios de sociabilidad con los blancos de clase popular y participaban intensamente de la vida política, apoyando a uno u otro de los partidos principales. Las familias de la élite blanca no tenían motivos para sentir preocupación por ellos: ni por su número, ni por su gravitación sociopolítica les resultaban peligrosos. En los documentos de la época no aparecen en absoluto como una presencia amenazante (como sí lo habían sido acaso en tiempos de Rosas). Y todavía en esos años no se hacía sentir la fuerte presión blanqueadora que tiempo después los empujaría a la invisibilidad (Geler, 2010). Los jóvenes que fundaron Los Negros no tenían grandes incentivos como para dedicarse a formar una comparsa cuya finalidad fuese tramitar tensiones raciales por vía de la denigración de los afroporteños.

¿Para qué lo hicieron entonces? Las letras de sus canciones ofrecen algunas claves. Salvo en una (9), en la que lleva la voz cantante un muchacho blanco y una niña de la que no se indica etnicidad, en todas es un negro/a quien habla en primera persona. Todas estas son canciones de amor y/o en las que la condición de negro está asociada a ese sentimiento y a la pasión, algo que aparece ya en el propio himno de la comparsa (1). No son canciones de amor picaresco (como lo eran muchas de los del *minstrelsy*), sino más bien romántico. Hay una súplica que se dirige repetidamente al objeto del deseo amoroso. El destinatario de ese ruego es variable. La mayoría de los que lo enuncian son varones negros; la mujer deseada en ese caso puede ser tanto negra (4, 5 y 10) como blanca (3 y 7). Cuando la que suplica amor es negra, el destinatario es un negro (2). En tres canciones (3, 7, 11) se llama “amitas” a las muchachas de las que se reclama atención. Y es interesante señalar que, al menos una (7), realiza una analogía explícita entre la condición del esclavo y el sometimiento al deseo por una mujer, con las penurias que ello implica cuando no logra consumarse. Los “negros” se declaran allí “esclavos” de las niñas blancas a las que desean y suplican por su atención. Más aún, aseguran que antes habían sido blancos y que fue el fuego de la pasión lo que les dejó la piel oscura. Lo que en esta letra 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. Lo que además conecta bien con uno de los atractivos principales que tenía el carnaval en estos años, que era, para los jóvenes, entablar algún vínculo con las muchachas, aprovechando el clima de relajación de la rígida etiqueta que regía el resto del año.

Más allá del amor, también el goce, la alegría y la diversión aparecen asociados a la condición de negro (1, 5 y 10). No se identifica en ninguna de las letras agresividad o burla hacia los negros ni la voluntad deliberada de construir estereotipos negativos

o grotescos respecto de ellos. No hay humor satírico racista, como en las letras de los Christy's Minstrels. Más aún, tres de las canciones (4, 5 y 11) plantean críticas a la opresión racial por parte de los blancos. Contrariamente a lo que ha afirmado Geler (2011), no se percibe tampoco una sexualización de los afroargentinos; la única canción con alguna referencia a su sensualidad es la que tomaron de una zarzuela (10). Por el contrario, en las piezas propias se los vincula con los sentimientos que la comparsa exaltaba: el amor romántico, la dicha, el disfrute.

Este tipo de contenidos reaparece también en los poquísimos indicios que los miembros dejaron escritos en relación con lo que significaba ser “negros”. En mayo de 1869 un grupo de ellos se acercó al puerto a despedir a Rafael Barreda, quien partía a Europa por una larga temporada. Al subir este a la embarcación, acaso para mitigar la tristeza de la despedida, “volvimos a ser Negros, es decir, decidores, alegres y burlones”. Reviviendo el clima de carnaval, el encuentro dio lugar a toda una serie de bromas y bufonías entre ellos: “Todo era jarana, risa, alegría” (*Los Negros*, nro. 7, 2/5/1869, p. 3). Ser negros, en palabras de quien esto relataba, era liberar el cuerpo y la mente a la alegría, reencontrarse como compañeros. En algunas descripciones de la vida social se colige algo parecido. En julio de ese mismo año, uno de ellos asistió de mala gana a una tertulia, esperando aburrirse, pero “al entrar me hallé entre puros Negros, lo que me confirmó más en la idea de que sin nosotros no hay diversión posible” (*Los Negros*, nro. 17, 11/7/1869, p. 4). Tres meses más tarde, otro miembro destacó la autenticidad de una tertulia que había organizado el “negro” Miguel Rojas, que contrastaba con el tono habitual de los eventos de la clase acomodada: “En esos centros de reuniones sencillas y familiares, en que no penetra la tonta etiqueta del mundo, los hipócritas cumplimientos de la Sociedad, es donde el corazón siente y goza, donde el alma se expande y regocija” (*Los Negros*, nro. 32, 24/10/1869, p. 3). La personificación del negro, su alegría desembozada, habilita aquí una evasión respecto de las rigideces propias del mundo social distinguido, en el que las emociones, más que liberarse, deben contenerse. Precisamente, la evasión que también permitían los tres días de carnaval.

En términos más generales, el sentido liberador de la máscara negra queda confirmado también en la reflexión que en 1873 hizo un articulista del diario *La Prensa*. Allí anotaba que el carnaval es el único momento en el que emerge la verdad. Porque en el resto del año la sociedad “juega con su hipocresía” y las personas usan todo tipo de máscaras para ocultarse tras apariencias. La sociedad humana es una verdadera comparsa en la que triunfa quien mejor actúe en esa farsa, quien “domine por completo sus pasiones” y “consiga poder decir lo que no se siente y aparentar lo que no se es”. La “verdadera careta es la natural”. A medida “que el hombre se civiliza, que se eleva en la esfera social, que frecuenta los salones de lo que se llama alta sociedad, la careta es más perfeccionada y el disfraz más completo”. Por eso,

El carnaval para la sociedad es un verdadero desahogo, es la expansión de las fuerzas comprimidas de la naturaleza puestas en acción en solo tres días al año. [...] Se sale en corso a imitación de las sociedades italianas, para mostrarse, y se cubre la cara con una careta para decir lo que se siente. Pobre verdad. Ella se encuentra condenada a llevar el sudario de una careta negra. Vive tres días para ser en seguida sofocada en el corazón humano, tras el peso de las exigencias sociales (*La Prensa*, 23/2/1873, p. 1).

Escapar por un rato de las constricciones de la vida “civilizada”, divertirse, ser auténtico, compañero de sus compañeros, cándido en los sentimientos, desembozado. Y sobre todo, proclamar el amor y el deseo a los cuatro vientos y ofrecerse como esclavo a las muchachas. Parapetarse “bajo la gerigonza ingenua e infantil del africano” –como decía un diario de época– para poder decirle “a las niñas frases que hacían palpitar su seno” y a sus madres cosas que las hicieran reventar de la risa (*El Nacional*, 26/2/1873, p. 2).

Ese era el sentido de apropiarse de lo negro para los jóvenes de Los Negros. En ese plan lo recordaba en 1939 un anciano que los había visto en acción en el carnaval de 1869, cuando él tenía nueve años, “disfrazados de negros para poder loquear a su antojo”, echados “de bruces sobre lo desparejo del empedrado” para cantar sus súplicas de amor bajo el balcón de dos muchachas de clase acomodada (Quirón, 1939).

Es importante aclarar que esta hipótesis refiere a la interpretación de las *intenciones* de los actores pero no a los posibles *efectos* de sus actos. Es perfectamente posible que una *performance* de negritud no pueda entenderse en términos de una hostilidad implícita ni tenga una intencionalidad racista, pero cause, sin embargo, efectos discriminatorios no buscados, por caso, reforzando estereotipos. Sin dudas, asociar al negro a la actitud servil hacia esto último. Lo que intento señalar, sin embargo, es que la intención o el sentido de las canciones que lo hacían no eran tramitar las relaciones entre blancos y negros por vía de la degradación de los segundos, sino tramitar las relaciones entre varones y mujeres blancos de élite y las constricciones de la “vida civilizada”. No voy a entrar aquí en la cuestión de los efectos secundarios de esa operación en el plano de las relaciones interétnicas: queda dicho que seguramente los hubo. También cabe subrayar que la hipótesis que presento aquí no se hace extensiva al resto de las comparsas de blancos tiznados, que podían tener *performances* muy diferentes a las de Los Negros y eran de otra composición social. Una valoración cabal y balanceada del fenómeno requeriría una investigación más amplia que la que permite un solo artículo.

Permítaseme agregar, mientras tanto, que no hay indicios de que la colectividad afroporteña se hubiese resentido con Los Negros (como sí lo hizo, dicho sea de paso, con los Christy’s Minstrels, al punto que destruyeron sus carteles de anuncio callejero) (*The Standard*, 15/7/1869, p. 3). De los años de su presencia en carnavales no contamos con prensa afroargentina (sí la hay inmediatamente después), así que es difícil saber qué sintieron al verlos en acción. Pero sí sabemos que las comparsas de negros verdaderos compartieron con ellos las calles y el espacio del corso sin que se reportaran animadversiones o incidentes. En 1869, por caso, el orden del desfile de agrupaciones dispuso que Los Negros marchara inmediatamente por delante de La Republicana, integrada por afrodescendientes, una conjunción espacial que no era para nada excepcional (*La Tribuna*, 14/2/1869, p. 2). Por otra parte, en 1876, uno de los diarios de la colectividad admitió en sus páginas un aviso publicitario de la sombrerería del club Los Negros (*La Juventud*, nro. 8, 20/2/1876, p. 3). En 1881, para un proyecto editorial de y para afroporteños, contrataron los servicios artísticos de Ventura Lynch, antiguo miembro de la comparsa (Ghidoli, 2014, p. 282). Y también sabemos que uno de los miembros más prominentes de Los Negros, Héctor Varela, había intercedido vigorosamente desde su periódico para garantizar un trato igualitario para los negros y hacia 1879-1880 era considerado por la colectividad como un amigo, un protector y un aliado político en la defensa contra la discriminación (Geler, 2010). Finalmente, una comparsa de fromontevideanos que luego se radicó en Buenos Aires, Pobres Negros Orientales, incorporó a su repertorio partes de las canciones 5 y 7 de Los Negros (Goldman, 2008, pp. 204-207). No parece entonces que los afrodescendientes guardaran recelos –al menos no fuertes– contra la comparsa que inauguró el fenómeno de los blancos que buscaban asociarse a lo africano.

Biografía

Ezequiel Adamovsky es doctor en Historia por el University College London (UCL) y licenciado en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Es investigador independiente del CONICET y ha sido investigador invitado en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS) en Francia. Se desempeña como profesor de la Universidad Nacional de San Martín y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Referencias bibliográficas

- » Adamovsky, E. (en prensa). 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*. En prensa.
- » Armesto, F. (1914). *Mitristas y alsinistas* (1874). Buenos Aires: Alsina.
- » Barreda, E. M. (1946). Canciones de otros tiempos. *Atlántida*, 954 (julio), 33 y 86.
- » Barreda, R. (1903). El carnaval de antaño. *Caras y Caretas*, 21/2/1903, 37-40.
- » Bilbao, M. (1902). *Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días*. Buenos Aires: Alsina.
- » Blunt, R. (2012). The Evolution of Blackface Cosmetics on the Early Modern Stage. En A. Feeser et al. (Eds.), *The Materiality of Color* (pp. 217-234). Londres: Routledge.
- » Castro, M. (1939). Volviendo un poco al carnaval de ayer. *Aquí Está*, 7/3/1939, 6-7 y 61.
- » Chasteen, J. C. (2000). Black Kings, Blackface Carnival and Nineteenth-Century Origins of the Tango. En W. Beezley y L. Curcio-Nagy (Eds.), *Latin American Popular Culture: an Introduction* (pp. 43-57). Wilmington: 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.
- » Coria, J. C. (1997). *Pasado y presente de los negros en Buenos Aires*. Buenos Aires: J. A. Roca.
- » Camprodón, F. (1865). *El relámpago* [zarzuela en tres actos y en verso]. Madrid: José Rodríguez.
- » de Olona, L. (1859). *Entre mi mujer y el negro* [Zarzuela-disparate en dos actos]. Madrid: José Rodríguez.
- » de Quirón, M. B. de (1939). Aquél carnaval. *El Mundo*, 19/2/1939.
- » Duque Castillo, E. (2013). *Aportes del pueblo afrodescendiente: La historia oculta de América Latina*. Bloomington: Universe.
- » Fra-Molinero, B. (1995). *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI.
- » Galarce, A. (1886). *Bosquejo de Buenos Aires*. Buenos Aires: Stiller y Laass.
- » Geler, L. (2010). *Andares negros, caminos blancos: afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: 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 P. García Jordán (Ed.), *El Estado en América Latina: Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI* (pp. 183-211). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- » Gesualdo, V. (s/f). *Historia de la música en la Argentina. III La época de Rosas 1830-1851*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.
- » Gesualdo, V. (1961). *Historia de la música en Argentina, 1536-1961*. Tomo III. Buenos Aires: Beta.

- » Ghidoli, M. de L. (2014). *Invisibilización y estereotipo: Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX* (tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- » Goldman, G. (2008). *Lucamba: Herencia africana en el tango, 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz.
- » Guerrero Fernández, A. (2005). Presencia cubana en la zarzuela española. *Revista de Musicología*, 28(1), 443-454.
- » 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.
- » Johnson, E. P. (2003). *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Durham, NC: Duke University Press.
- » Jones, N. R. (2019). *Staging habla de negros: radical performances of the African diaspora in early modern Spain*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- » Lane, J. (2005). *Blackface Cuba, 1840-1895*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- » Lipski, J. M. (2005). *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Lott, E. (2013). *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Nueva York: Oxford University Press.
- » Martín, A. (2008). *Folclore en el carnaval de Buenos Aires* (tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- » Noguera M. L. (1870). *Recuerdos y esperanzas (poesías)*. Buenos Aires: Coni.
- » Puccia, E. H. (2000). *Historia del carnaval porteño*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.
- » Rogers, R. (2006). From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Communication Theory*, 16 (4), 474-503.
- » Rossi, V. (1958). *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette.
- » Sánchez, D., Andruchow, M., Costa, M. E. y Cordero S. (2006). El Carnaval de los “blancos negros”. En L. Maronese (Ed.), *Buenos Aires negra: identidad y cultura* (pp. 115-144). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- » Saraiva, J. M. (2020). *Diálogos transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)*. (tesis doctoral). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil.
- » Segarra, T. (1862). *Poesías populares*. Leipzig: Brockhaus.
- » Solomianski, A. (2003). *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Tell, V. (2012). Políticos en campaña, imágenes en acción: La disputa por los votos de Buenos Aires en 1877. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 35/36, 1-20.
- » Thelwell, C. (2020). *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- » Villanueva, E. (1980). El candombe nació en África y se hizo rioplatense. *Todo es Historia*, 162, 44-58.

- » Yao, J.-A. (2013). Etnicidad y prácticas sociales: construcción de una identidad negra a través de la cultura afroporteña en el siglo XIX. En M. de L. Ghidoli y J. F. Martínez Peria (Eds.), *Estudios Afrolatinoamericanos: Actas de las Terceras Jornadas del GEALA* (pp. 743-755). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Otras fuentes consultadas

- » *Caras y Caretas*, 11/2/1899; 21/2/1903; 4/4/1903; 7/1/1905.
- » *El Argentino*, 10/10/1873.
- » *El lince*, nro. 5 13-14/2/1869; nro. 6, 20-21/2/1869.
- » *El Mosquito*, 10/3/1878.
- » *El Nacional*, 26/2/1873.
- » *La Africana*, nro. 13, 26/2/1871.
- » *La Juventud*, nro. 8, 20/2/1876.
- » *La Prensa*, 23/2/1873; 11/12/1875.
- » *La Tribuna*, 9/3/1865; 15/2/1866; 4 al 7/3/1867; 8/3/1867; 12/2/1869; 14/2/1869; 16/2/1875; 11/2/1877.
- » *Los Negros*, nro. 1, 21/3/1869; nro. 7, 2/5/1869; nro. 14, 20/6/1869; nro. 15, 27/6/1869; nro. 17, 11/7/1869; nro. 19, 25/7/1869; nro. 22, 15/08/1869; nro. 24, 29/8/1869; nro. 32, 24/10/1869; nro. 40, 19/12/1869; nro. 41, 26/12/1869; nro. 46, 30/1/1870; nro. 47, 6/2/1870; nro. 48, 13/2/1870; nro. 51, 6/3/1870; nro. 55, 3/4/1870.
- » *Reglamento general del club "Los Negros"*. (1873). Buenos Aires. Biblioteca Nacional. *The Standard*, 3/3/1865; 15/2/1866; 7/3/1867; 15/7/1869; 27/2/1870.

