

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

Dressing up as black in the Carnival of Buenos Aires: Description of makeups, typology of costumes and some hypotheses about their origins (1865-1940)

Ezequiel Adamovsky

Universidad Nacional de San Martín,

Universidad de Buenos Aires,

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Argentina)

e.adamovsky@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone contribuir al estudio de las performances de negritud desarrolladas en el carnaval porteño, tanto por blancos como por afrodescendientes, entre 1865 y 1940. En esos años decenas de comparsas de negros “falsos” y verdaderos animaron las celebraciones. Muchas personas, además, elegían disfrazarse individualmente de un modo que los conectaba con lo africano. El trabajo analiza los diversos estilos de disfraz, los maquillajes y los accesorios mediante los cuales se buscaba aludir a lo negro y propone una clasificación. Hacia el final, se discuten las posibles influencias locales y transnacionales que pudieron haber dado forma a cada estilo y las implicancias respecto de la hipótesis, defendida por otros autores, de que las prácticas de este tipo en el carnaval porteño son análogas a las del blackface anglosajón.

Palabras Clave

Carnaval; Buenos Aires; Blackface; Apropiación cultural; candombe.

Abstract

This paper presents a contribution to our understanding of performances of blackness of both whites and afro-descendants at the Carnival of Buenos Aires, between 1865 and 1940. At that time, dozens of musical ensembles of both “real” and “fake” blacks animated the celebrations. Several people also featured individually in disguises that connected them to African legacies. This paper analyses the diverse styles of costumes, makeups and accessories used in such performances. A classification is proposed. Towards the end, local and transnational influences that might have shaped each style are considered. Styles and cultural origins, in turn, are discussed in relation to the assumption of other scholars that porteño carnival performances of blackness belong to the tradition of Anglo-Saxon blackface.

Keywords

Carnival; Buenos Aires; Blackface; Cultural Appropriation; Candombe.

A partir de 1865 y hasta las primeras décadas del siglo XX 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, sea a través de los nombres identificatorios que eligieron, imitando el habla o el canto de los negros, bailando o ejecutando el candombe (o algún remedo de él), vistiendo ropajes que se pretendían típicos de los esclavizados coloniales, de tribus del África o incluso de afroestadounidenses y, casi siempre, tiznándose la cara o usando caretas negras. Por entonces compartieron el espacio de la celebración con una cantidad igualmente notable de comparsas de afrodescendientes reales que desarrollaban sus propias “performances de negritud” (Johnson, 2003, p. 3, Geler, 2011). Entre las de blancos que se pretendían negros y las de afroporteños, las comparsas que existieron entre 1865 y comienzos de la década de 1920 –cuando el fenómeno ya había declinado– se cuentan en más de más de 240 (Adamovsky, en prensa 1). En esos mismos años y también en décadas posteriores, además, fue habitual que las personas asistieran individualmente a los corsos y bailes con disfraces de negro. Entre las agrupaciones musicales y las máscaras sueltas, las representaciones de negritud a través del vestuario tuvieron una presencia absolutamente central en los carnavales porteños.

El fenómeno de los falsos negros en Buenos Aires está escasamente estudiado. Algunos de los académicos que lo han tematizado han planteado la posibilidad de trazar analogías con el *blackface minstrelsy* anglosajón (Ortíz Oderigo, 1974; Geler, 2011; Martín, 2008, p. 124). Todavía conocemos poco sobre los sentidos del tizne en el Río de la Plata; sin dudas la comparación con el *minstrelsy*, mucho mejor estudiado, puede brindar claves de análisis valiosas. Pero otros investigadores han dado un paso más, para sostener que ese género teatral, difundido por compañías norteamericanas que visitaron el Río de la Plata, tuvo una “clara influencia” en el carnaval porteño (Chasteen, 2000) o incluso que la comparsa que inauguró la costumbre de los blancos de disfrazarse de 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).

Analizando en especial las letras de las canciones, los ritmos e instrumentos musicales y otros aspectos de la puesta en escena, así como la recepción de los espectáculos de los Christy’s Minstrels en Buenos Aires, en otro trabajo tuve la ocasión de demostrar que no hay ningún elemento que permita afirmar que las primeras comparsas porteñas de falsos negros hubiesen tomado elementos del *blackface minstrelsy* (Adamovsky, en prensa 2). En esta ocasión haré foco en los vestuarios y accesorios que utilizaban los participantes del carnaval de Buenos Aires, ampliando a su vez el marco temporal para incluir no sólo las primeras comparsas de falsos negros, sino también las posteriores. Este trabajo se propone

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

así una descripción y tipología de las indumentarias que se utilizaron para conectarse carnavalescamente con la negritud, tanto las empleadas por los blancos como las que pusieron en juego los mismos afroporteños. En la primera parte analizaré las comparsas y otras agrupaciones y en la segunda, las máscaras sueltas. Hacia el final, propongo algunas hipótesis sobre la procedencia o la fuente de inspiración de cada una y sobre las posibles conexiones con la cultura transnacional. El período de la indagación abarca desde la aparición de la primera comparsa de falsos negros en 1865 hasta el comienzo de la década de 1940. El corpus de fuentes relevadas incluye la prensa afroporteña del período, publicaciones producidas por las propias comparsas (como los periódicos *Los Negros* o *La Africana*), los reportes de carnaval aparecidos en los diarios y revistas porteños más importantes, otros testimonios de época y los acervos fotográficos de la Biblioteca Nacional, del Archivo General de la Nación y otros privados.

Las comparsas y murgas

El fenómeno de las comparsas de falsos negros comenzó tempranamente, en 1865, apenas empezó a gestarse el carnaval en su formato moderno y a formarse comparsas del tipo que fuere (antes de ese año apenas las hubo). También a partir de entonces los afroporteños –que ya habían salido agrupados en diferentes “naciones” en los carnavales de tiempos de Juan Manuel de Rosas– formaron decenas de comparsas y tuvieron una participación muy activa en las celebraciones. Unas y otras ponían en escena representaciones de negritud y conexiones con la africanidad y, entre ambas, llegaron a ocupar el lugar de mayor prominencia en los corsos. Tomando en cuenta los dos tipos, el pico de su presencia se dio hacia 1879, año en el que desfilaron al menos 64. La participación de las comparsas de afroporteños o de falsos negros (o mixtas, que también las hubo) continuó siendo muy alta en los quince años posteriores, para decaer rápidamente a partir de la segunda mitad de la década de 1890. Para los primeros años del nuevo siglo los valores ya eran pequeños y en 1920 ya eran una rareza: cuesta encontrar alguna entre las decenas que actuaban cada año (Adamovsky, en prensa 1). Sin embargo, desde entonces algunas murgas, como veremos, pusieron en escena otros modos de aludir a lo no blanco (Martín, 2011).

Caras pintadas

El procedimiento más habitual y ubicuo a la hora de representar la negritud fue el tizado de los rostros. Por lo que sabemos, fue un elemento casi infaltable en las comparsas de “falsos negros”. No fue la elección, sin embargo, de la primera de ellas, *Los Negros* (1865-1870), que aparentemente utilizaba caretas negras. Al menos uno

Ezequiel Adamovsky

de sus integrantes se tiznó la cara en 1870, pero no parece haber sido lo habitual.¹ De la otra gran comparsa pionera de blancos que imitaban a los negros, La Africana (1869-1879), no tenemos descripción que indique que utilizaran tizne, aunque eso no significa que no lo hicieran. En cualquier caso, las fuentes coinciden en que fue un elemento casi ineludible en las comparsas de ese tipo en años posteriores. Para 1881 la costumbre ya motivaba quejas y un grupo de mujeres jóvenes hizo campaña para erradicarla, por supuesto infructuosa.² El diario *La Prensa* informó en 1892 que en la agrupación Negros Argentinos Unidos “todos los componentes eran blancos no habiendo siquiera tenido la precaución de ennegrecerse la cara”, lo que da la idea de que en ocasiones podía eludirse el procedimiento, pero hacerlo no era algo habitual.³ Lo más común parece haber sido usar corcho quemado para lograr el color (un diario de 1881 agrega que se lo aplicaba sobre “una mano de aceite de almendra”), aunque el betún también aparece mencionado.⁴

Es interesante señalar que no sólo los blancos se tizaron: a más tardar a comienzos de la década de 1880 algunas comparsas de afroporteños también eligieron resaltar su negritud por vía de aplicar una tintura que hiciera más pronunciado el tono oscuro que ya tenía su tez. Fueron así, comparsas de negros verdaderos, sin embargo también tizados.⁵ Y hubo asimismo máscaras sueltas de ese estilo, como notó asombrado un observador en 1907, al cruzarse con “un negro auténtico, positivo, motoso”, que se había “disfrazado de negro”, el rostro “abetunado” incluido.⁶

Trajes europeos

Junto con el tizado, las comparsas de falsos negros con frecuencia eligieron trajes que de alguna manera, como veremos, evocaban la negritud. No fue sin embargo la elección de las primeras. A diferencia de otras posteriores, el uniforme de Los Negros no evocaba en nada lo africano: consistía en botas altas de charol negro, pantalón blanco, chaqueta garibaldina roja y gorra con visera, todo de estilo militar europeo.⁷

¹ *Caras y Caretas*, no. 572, 18/9/1909, p. 72; *Los Negros*, no. 51, 6/3/1870, p. 3.

² “Abajo los rostros tizados”, *La Nación*, 17/2/1881.

³ *La Prensa*, 1/3/1892, p. 5.

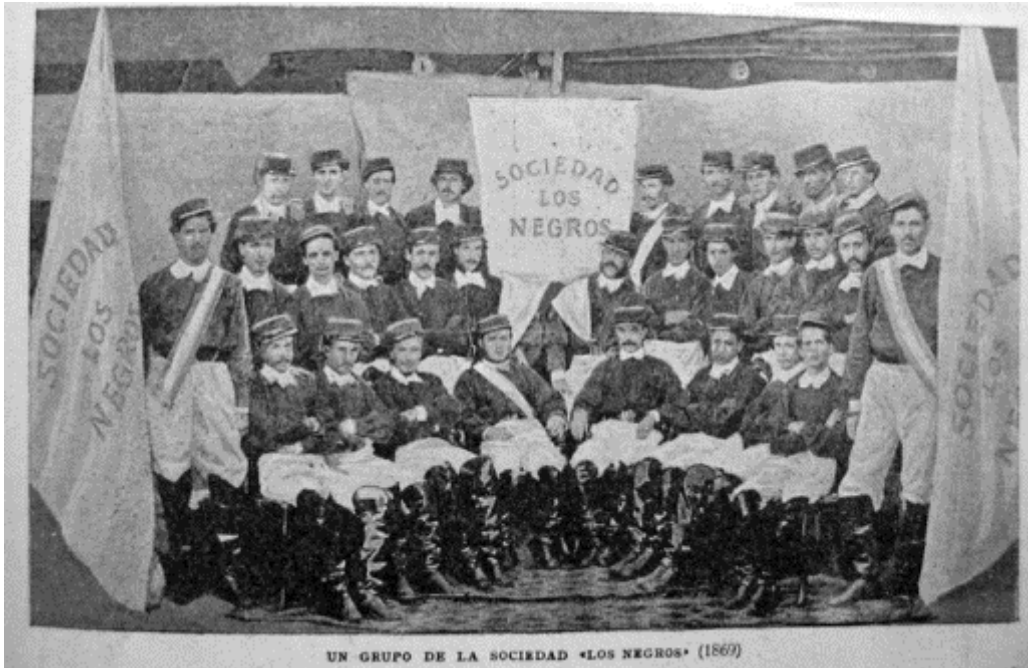
⁴ *La Nación*, 27/2/1881; *PBT*, no. 119, 23/2/1907, p. 70.

⁵ *La Broma*, 3/3/1882, p. 1. Sobre esto llamaron la atención hace tiempo Soler Cañas (1963, p. 289) y Andrews (1989, p. 195) y más recientemente otros autores (Chasteen, 2000, p. 52; Geler, 2010, p. 143).

⁶ *PBT*, no. 119, 23/2/1907, p. 70. En el carnaval de Montevideo también se registró el fenómeno; *Claridad*, no. 337, 1939, pp. 131.

⁷ *Caras y Caretas*, no. 229, 21/2/1903, p. 37; Puccia, 2000, p. 110.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)



La comparsa Los Negros en 1869 (*Caras y caretas*, no. 229, 21/2/1903, p. 37.)

De sus amigos de La Africana no tenemos detalles, pero sabemos que también vestían “elegantes trajes”.⁸ Los Negritos Triunfantes (1879-1883) –como las otras dos mencionadas, formada por jóvenes de familias distinguidas– usaban un “traje sencillo y elegante” que constaba de “pantalón blanco, con levitas con vueltas punzós” (Soler Cañas, 1963).

Algunas de las comparsas de afroporteños –las que no buscaban resaltar la africanidad sino, por el contrario, asimilarse a las pautas culturales europeas– salieron con atuendos similares. La mejor descripción que tenemos es la de los Tenorios del Plata (1873-1882), que usaban un “brillante uniforme blanco y celeste” que constaba de “pantalón de cotón blanco” y “chaquetilla de merino azul con galones de plata”, a lo que agregaban una gorra “de marina” y “botas imitadas en hule” que fingían ser “botas granaderas”, las que usaban con polainas (López, 1884, pp. 290-302). En 1869 un cronista anotó que otra de las primeras comparsas de afroporteños, Símbolo Republicano (1869-1888), salía con “ropas de alto valor” (Chamosa, 1995, p. 25), lo que posiblemente significara algo similar. Y otras posteriores, como Los Penitentes (1882-1894) vistieron “dominó negro” o, como Los Harapientos (1894-1910), un “sencillo y elegante smoking negro con vueltas azules, pantalón blanco, gorra blanca y azul”, en evocación de los colores patrios.⁹ Por su parte Unión Marina (1877-1904), que posiblemente integraran tanto blancos como negros, usaba traje de marinero.¹⁰ Estrella Argentina (1889-1900), una comparsa candombera de cuya etnicidad nada sabemos, vestía “gorro de raso granate con alas de pana negro y dos plumas blancas; chaquetilla negra con cuello y

⁸ *La Africana*, no. 13, 26/2/1871, p. 2.

⁹ *La Broma*, 18/3/1882, p. 3; *La Prensa*, 14/2/1899, p. 4; *El País*, 18/2/1901.

¹⁰ *La Prensa*, 5/2/1894, p. 4; *La Prensa*, 12/2/1899, p. 2.

Ezequiel Adamovsky

puños de cuero amarillo con cinturón y cartera, malla negra capa granate y calzado alto".¹¹

Estilo “candombero”: los negros de acá

Pasado el momento inicial del fenómeno, parecería que entre las comparsas de falsos negros predominaron los vestuarios que de alguna manera buscaban resaltar la negritud. Nos faltan descripciones de la mayoría de ellas, pero en las que hay ya no aparece la opción por ropajes elegantes de estilo europeo. Cada comparsa tenía su propio atuendo, pero entre ellos se pueden distinguir al menos tres grandes tipos (quizás cuatro). El más frecuente es el que denominaré “estilo candombero”, retomando la denominación que se utilizaba en la época para designarlas.

Además del rostro tizado, los componentes básicos más habituales para los varones (en las comparsas de falsos negros –al contrario de las de afroargentinos– era muy rara la participación de mujeres) eran las siguientes: alpargatas normalmente blancas, un pantalón a media rodilla de color claro (blanco liso o con rayas verticales), una camisa o remera de tonos variables o a veces el torso desnudo (o con una remera negra de mangas largas que lo sugería) y un sombrero de paja o símil de tonalidad clara con el ala delantera plegada hacia arriba. La siguiente imagen muestra un ejemplo posible, con la particularidad de que en este caso una máscara de tela reemplaza el tizado y que se trataba de una comparsa que incluía un niño de fenotipo que posiblemente habría sido considerado “negro” de acuerdo a los criterios de la época:



La comparsa Los Negros de Vuelta Abajo (*P.B.T.*, no. 26, 18/3/1905, p. 46)

¹¹ *La Prensa*, 28/2/1897, p. 3.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

Sobre la base de esa vestimenta se agregaban a veces accesorios como collares, aros, faja en la cintura, un pañuelo en la cabeza, un abanico de plumas, además de sus estandartes distintivos. Como en ocasiones marchaban en las comparsas algunos personajes del candombe tradicional de los negros, como el tata viejo, el escobero o el bastonero, los accesorios podían incluir escobas o bastones con cintas coloridas. Y por supuesto, la ejecución del candombe requería muchas veces de instrumentos característicos, como tamboriles o mazacallas, que también reforzaban la imagen de negritud.

Con todos estos elementos, por supuesto, cada comparsa jugaba a su modo, introduciendo modificaciones o fantasías propias.¹² La siguiente foto permite apreciar una variante peculiar: cara tiznada, el sombrero de paja colgado hacia atrás, pantalón y calzado oscuros, remera a rayas con una pechera y puños de fantasía con lentejuelas. Al frente, un escobero con escoba y collares; posiblemente el cuarto de la fila superior porte un atado de gramilla en la mano (no se distingue del todo), lo que podría indicar la presencia de la figura del gramillero, también procedente del candombe tradicional. Entre los instrumentos se distinguen una pandereta, un clarinete, dos guitarras y tres tamboriles:



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

¹² Fotografías o descripciones adicionales en Arredondo, 1896, p. 79; *Caras y Caretas*, no. 19, 11/2/1899, p. 11; Noemí Zapata: "Aquellos carnavales", *Clarín*, 8/2/1948; *La Prensa*, 25/2/1900, p. 5; *Caras y Caretas*, no. 125, 23/2/1901, p. 30; *Caras y Caretas*, no. 1535, 3/3/1928, pp. 5-8; Troisi, 1979, pp. 102-103; *Caras y Caretas*, no. 1690, 21/2/1931, pp. 71-79; *Caras y Caretas*, no. 177, 22/2/1902, p. 31.

Ezequiel Adamovsky

No cabe duda de que el estilo “candombero” de las comparsas de falsos negros copiaba la vestimenta de las comparsas de negros reales que elegían no usar ropas europeas, que eran la mayoría. La propia comunidad afroporteña las denominaba, también, “candomberas” (para distinguirlas de las otras, las “musicales”, que eran minoría).¹³ Las descripciones e imágenes con las que contamos sugieren la proximidad y similitud entre todas las candomberas y las fuentes de época a veces ni se toman la molestia de distinguir etnicidad entre ellas y las describen o dibujan de modo indistinto y, de hecho, hubo varias de las que sabemos que estaban integradas por afroargentinos y por blancos tiznados (Adamovsky, en prensa 3).¹⁴ Las imágenes más tempranas con las que contamos son de 1898-1901:



Negro candombero (*La Prensa*, 22/2/1898, p. 5)

¹³ *La Broma*, 3/3/1882, p. 1. Sobre esta distinción advirtieron Geler (2010) y Cirio (2015).

¹⁴ Véase por ej. la ilustración en *Caras y Caretas*, no. 19, 11/2/1899, p. 11.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)



Comparsa de negros candomberos (*La Prensa*, 25/2/1900, p. 3)

En la indumentaria masculina ambas imágenes tienen bastante coincidencia: alpargatas, pantalón a media rodilla rayado, camisa (manga corta o larga) rayada, sombrero de paja, tamboril. La segunda incorpora a las mujeres, con vestido largo también rayado y portando mazacalla. Otra ilustración, en este caso caricaturesca, agrega, al sombrero de paja y alpargatas básicos, un pañuelo anudado en la cabeza, cintas coloridas, un manto de piel de animal y, como accesorios, una escoba y un bastón emplumado.¹⁵

¹⁵ La piel de animal, como accesorio, se registró en fotografías posteriores de escoberos del carnaval montevidiano. Véase

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uruguay_Candombe_1964.jpg



—Ballando con muchas contorsiones.

Caras y caretas, no. 124, 16/2/1901, p. 37.

Otras fuentes visuales posteriores coinciden en lo esencial en las ropas –aparecen también blancas lisas u oscuras en lugar de rayadas–, instrumentos musicales y accesorios básicos.¹⁶

Una extraordinaria fuente visual, aunque posterior, permite confirmar y agregar detalles sobre el vestuario de los candomberos afroporteños. Para una escena de carnaval que transcurría en c. 1870, la película *Juvenilia* (Augusto Vetteone, 1943) debió recrear la actuación de una comparsa de “benguelas” de esos años. Como no tenían presupuesto, pidieron a un grupo de afroporteños que “hicieran lo suyo” en cámara y el resultado es una performance que la propia colectividad reconocía como la recreación más auténtica del candombe de sus mayores (Cirio et al., 2011). Las imágenes muestran un grupo de varones, mujeres y niños cantando y bailando al son de tamboriles y mazacallas. Portan bastones y escobas adornados con tiras y uno se presenta como “tata viejo”. El vestuario masculino consiste en sombrero de paja blanco con el ala rebatida adelante, pantalones largos hasta el pie rayados o claros, camisa rayada o clara, pañuelo anudado al cuello y faja. El femenino, vestidos vistosos claros u oscuros, floreados o a pintas, con mangas descubiertas y largos hasta el piso, algunos con volados. Casi todas llevaban un delantal como de cocinera. A ello se agregaba pañuelo atado al cabello, algunas formando moño arriba. Y vistosos accesorios: muchos collares, pulseras y aros.

La ilustración de tapa que una popular revista publicó para el carnaval de 1908 muestra una reelaboración del tipo candombero básico con más detalles y colores:

¹⁶ Taullard, 1927, p. 349; *P.B.T.*, no. 273, 12/2/1910, p. 91.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)



Negro candombero (*Caras y Caretas*, no. 491, 29/2/1908, tapa)

Al repertorio que ya vimos, se agregan un colorido mayor en todas las prendas, el pañuelo en la cabeza, la banda roja cruzada en el pecho y plumas que podrían ser un tocado en el sombrero o un espaldar. Entre los accesorios, mazacalla y abanico, abundancia de collares y aros vistosos. Algunas descripciones escritas agregan otros elementos posibles a toda esta parafernalia que podía utilizar una comparsa candombero de afroporteños. De las Negras Libres sabemos que en 1878 usaban “vestidos sandungueros”.¹⁷

¹⁷ *La Juventud*, 10/3/1878, pp. 2-3. Agradezco a Norberto Pablo Cirio por esta referencia.

Ezequiel Adamovsky

La proximidad entre los vestuarios “candomberos” que usaban blancos y afroporteños queda además resaltada por el hecho de que existieron comparsas mixtas en las que blancos tiznados y negros marchaban juntos. En un relato autobiográfico, situado en 1903, Héctor Pedro Blomberg narró la historia del criado negro de su familia que era su amigo de infancia. Ese año decidieron que querían salir los dos juntos en carnaval como “candomberos” (habían marchado como gauchos el año anterior). Así, el niño negro solicitó a una comparsa de sus parientes afroporteños que integren a su amigo blanco. Los directores de la comparsa aceptaron y Pedro, que era rubio y de ojos claros, marchó con ellos, para lo cual debió pintarse la cara “con betún” y vestir a la manera del resto, “blusa y pantalón de bayeta roja, escudo de plumas de avestruz, collares de vidrio”.¹⁸

Estilo “tribu africana”: fantasía exótica

El segundo estilo de vestuario de las comparsas de falsos negros es el que denominaré de “tribu africana”. A diferencia del candombero, este apuntaba a una conexión no con el pasado afroargentino reciente, sino con algo más exótico y distante, un África salvaje y primitiva. En verdad, no siempre aparecen como dos estilos claramente delimitados: la enfatización de la africanidad del tipo “candombero” que ya hemos visto –por el agregado de plumas, collares o aros– se deslizaba a veces hacia una estética en la que el modelo de base es casi irreconocible. Un buen ejemplo es el de este conjunto infantil de 1904-1905:



“Los populares candomberos antropófagos de la Música y de la Danza” (AGN, Departamento de Documentos Fotográficos, 12008/171/1)¹⁹

¹⁸ Héctor Pedro Blomberg: “El último candombero”, *Caras y Caretas*, no. 1533, 18/2/1928, s./p. Consulté a los descendientes del autor, quienes confirmaron la veracidad de la historia.

¹⁹ La misma foto, con el nombre “Negros Porteños”, en *Caras y Caretas*, no. 281, 20/2/1904, p. 40.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

Las prendas y accesorios son los mismos que ya hemos visto, pero el color negro en todo –que sugiere cuerpo desnudo –, la prominencia de las plumas y sobre todo la referencia a la antropofagia en el nombre conectan el disfraz más con las fantasías de una africanidad genérica y salvaje que con las prácticas de los afroporteños de antaño.

Pero hubo también diseños de indumentaria que se alejaban del todo del modelo candombero, como en estos dos ejemplos:²⁰



Candomberos “exóticos” en el carnaval porteño de 1937 (*El Argentino* [La Plata], 9/2/1937, p. 6; agradezco a Andrés Bisso por esta imagen)

²⁰ Un tercero posible sería el del cabezón negro con un aro en la nariz que marchaba con una murga de La Boca en 1919 junto con otros cabezones que representaban etnicidades exóticas; Spini y Vaggi, 1986, p. 68.



Noemí Zapata: "Aquellos carnavales" (*Clarín*, 8/2/1948).

La foto no es de buena calidad, pero la ilustración –que acompaña una evocación del carnaval de 1897 en el barrio de Caballito– permite visualizar más detalles. El vestuario “tribal” consistía en polleras símil yute, torso desnudo, tocado de plumas y abundancia de accesorios: collares, aros, brazaletes, tobilleras, pulseras, lanzas (la foto muestra también un hacha). El brillo y contraste de la fotografía no deja dudas de que se trataba de blancos embetunados. Pero en verdad, las memorias sobre 1897 aludían a comparsas candomberas de etnicidad indistinta, formadas por “negros candomberos o blancos disfrazados de tales”. Como si la diferencia fuese irrelevante (el dibujante eligió incluir rasgos faciales que denotan afrodescendencia).

Un idéntico desinterés por delimitar etnicidades con claridad se encuentra en otras fuentes. Durante su estadía en Buenos Aires, Rubén Darío observó en el carnaval de 1896 una “pintoresca mascarada africana” realizada por “negros de verdad o negros de hollín y pintura”, que “evoca los faustos barbaros de África, los acompañamientos sacerdotales o cortesanos de los reyes de ébano, Behanzines o Meneliks” y traían “un vago, rumor del ardiente y misterioso continente, de las selvas de Onanga o del Congo” (Darío, 1950-55; I, pp. 742-43). Algo similar encontramos en una evocación de José Luis Lanuza de las prácticas candomberas en el carnaval de fines de siglo: eran comparsas de “negros, mulatos y a veces blancos pintarrajeados” que “se esforzaban por dar una impresión de salvajismo”. Se adornaban “con plumas, collares y espejitos. Sus jefes se guarecían bajo quitasoles como los reyezuelos africanos. Atronaban el aire con sus alaridos, tamboriles y mazacallas” (Lanuza, 1946, p. 192).

¿Había entre las comparsas propiamente de afroargentinos estéticas similares a las de estas performances “tribales” que realizaban blancos (o acaso blancos y negros

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

juntos)? Por la escasez de fuentes es difícil responder esta pregunta, pero es posible que también las hubiera. La prensa de la colectividad, por caso, describió a la agrupación Negras Bonitas como una comparsa “africana”; en el carnaval de 1879 portaron “lanzas de madera perfectamente doradas”.²¹ La comparsa Negros Esclavos recibió felicitaciones por “su perfecta imitación del tipo y baile africano” en el carnaval de 1880.²² Y sabemos también que por entonces había niñas o jóvenes afroporteñas disfrazadas representando “el papel de africanas”.²³ Por su parte La Nación mencionó que en el carnaval de 1918 “un grupo de adorables negritos, negritos en realidad, iban ataviados como sus acaso remotos antepasados”.²⁴

Estilo “cakewalk”: negros modernos

Con la aparición de la agrupación Los Negros del Cake Walk en el carnaval de 1904 surge un nuevo estilo de indumentaria que ya no buscaba referenciarse en el pasado local o africano, sino en la actualidad estadounidense. Su inspiración directa fueron las imágenes del cakewalk que llegaban a Buenos Aires de la mano de la cultura transnacional, en fotos de revistas o tarjetas postales (quizás también del cine). El cakewalk había surgido en el siglo XIX entre los afrodescendientes de Estados Unidos, como una danza que imitaba burlescamente la manera en que bailaban los blancos. Subsecuentemente, artistas blancos imitaron la imitación en los *minstrel shows* de fines de siglo y la danza se volvió enormemente popular allí –ejecutada habitualmente con música de *ragtime*– y desde el 1900, en Europa. Se bailaba con movimientos libres de brazos y rodillas y flexiones pronunciadas de cintura. Irónicamente, lo que había nacido como una caricatura de los blancos se tornó una caricatura de los negros. Pero no por ello los artistas negros dejaron de frecuentarlo. En Buenos Aires hizo furor a partir de 1903 y encontró en los bailes de carnaval un terreno perfecto para difundirse (Pujol, 1999, pp. 55-56).

²¹ *La Juventud*, no. 9, 3/2/1878, p. 3; *La Broma*, 14/2/1879, pp. 1-2.

²² *La Broma*, 28/2/1880, p. 2; *La Broma*, 14/2/1880, p. 2.

²³ *La Juventud*, no. 10, 5/3/1876, p. 2; *La Juventud*, no. 11, 12/3/1876, p. 2.

²⁴ *La Nación*, 11/2/1918, p. 7.



Los Negros del Cake Walk (*P.B.T.*, no. 25, 11/3/1905, p. 41)

Los Negros del Cake Walk fue una agrupación humorística que salió en los carnavales de 1904 y 1905. El conjunto incluía blancos tiznados pero al menos de uno de sus integrantes, el director, sabemos por la prensa que era afrodescendiente. La vestimenta y accesorios eran completamente diferentes a las que se habían visto hasta el momento: elegante frac a rayas con chaleco y moño, sombreros de copa, zapatos claros y bastones de mango curvo. Según las crónicas, el director tocaba una ocarina soplando con sus orificios nasales, lo que causaba hilaridad (no parece que usaran otros instrumentos). En la foto se los ve flexionando la cintura hacia atrás, un movimiento típico del cakewalk. El cronista anotó que usaban “trajes que ridiculizan a los de algunas gentes de color norteamericanas” y que ejecutaban la danza con maestría.²⁵

Al menos otras tres agrupaciones posteriores utilizaron estilos similares. La fotografía de una murga de La Boca de 1919 muestra un conjunto de varones blancos tiznados y otros sin tizne, en el que también parece distinguirse al menos un fenotipo que habría sido considerado de “negro”. Los tiznados llevaban frac claro liso, sombrero de copa negro y barba postiza blanca. La fotografía no es nítida, pero parece que los rostros incluyen la boca delineada con un óvalo más claro, algo que no estaba presente en Los Negros del Cake Walk ni en ningún documento visual o escrito referente al carnaval hasta entonces. El detalle es importante, porque el óvalo claro en la boca (a veces también rodeando los ojos) era un código muy habitual del *blackface* anglosajón del siglo XIX que no hemos registrado en

²⁵ *P.B.T.*, no. 25, 11/3/1905, p. 41. Ver tb. *La Prensa*, 22/2/1904, p. 6; *Caras y Caretas*, no. 337, 18/3/1905, p. 30; *Caras y Caretas*, no. 1535, 3/3/1928, pp. 5-8.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

comparsas porteñas anteriores. El resto de los integrantes, sin tizne, visten de camisa y corbata al estilo cotidiano de esos años. La fotografía permite ver varios instrumentos musicales, entre los que se distinguen varios bronces, un bombo y lo que parece un martillo.²⁶ Por su parte, la fotografía de la murga Don Bochinche y Cía (1926) muestra un grupo de varones con el rostro tizado –con bocas y ojos delineados con óvalos blancos– que visten frac negro, camisa blanca con moño negro, pantalones a rayas, sombrero de copa y zapatos blancos. Entre los instrumentos musicales se distinguen un bronce, una bocina, un bombo y un tamboril.²⁷ Si el ropaje correspondía al nuevo estilo, los instrumentos musicales lo hibridaban con el tipo candombero. Trece años más tarde Los Jonson (sic) desfilaron “con las manos y cara pintada de negro”, presumiblemente en imitación de la estrella del cine estadounidense Al Jolson, que actuaba embetunado.²⁸

Estilo “tizne murguero genérico”

De todos los estilos descritos hasta aquí el único que fue verdaderamente masivo en cantidad de agrupaciones fue el candombero. De las otras apenas encontré un puñado. Para comienzos del siglo XX la cantidad de comparsas de ese tipo había declinado drásticamente y en los años veinte ya eran una rareza. De hecho, las comparsas del tipo que fuese tendieron a desaparecer luego de la década de 1910, reemplazadas por agrupaciones más pequeñas y con preparación musical y vestuarios menos elaborados: las murgas. A diferencia de las comparsas, que las hubo de toda condición social, las murgas solían ser de clase popular. Pero la estética candombera no desapareció del todo. Para ser más exactos, en alguna medida permaneció, reelaborada por las murgas, en especial las infantiles. Las crónicas de los años treinta y posteriores las describen con una vestimenta más bien modesta e improvisada, hecha de arpillera o sacos descartados por sus padres, quizás alguna galera vieja, y con rostro tizado con corcho quemado. Como instrumentos musicales con frecuencia se limitaban a golpear ollas viejas con sus tapas o latas.²⁹ La siguiente foto ejemplifica el estilo (El niño del margen superior derecho, dicho sea de paso, posiblemente habría sido considerado “negro” de acuerdo a los criterios de la época):

²⁶ “Murga y comisión directiva, 1919” en Spini y Vaggi, 1986, p. 71.

²⁷ *Caras y Caretas*, no. 1431, 6/3/1926, p. 64.

²⁸ *La Nación*, 26/2/1939, p. 9.

²⁹ *Caras y Caretas*, no. 1690, 21/2/1931, pp. 71-79; Bolan, 1991; Roberto Arlt: “¡Qué farra hicimo’ anoche!”, *El Mundo*, 5/3/1930; Serta, 1965, p. 116; Carnaval de La Boca de 1955, “Sucesos Argentinos” no. 848, AGN, legajo 500, tambor 92, video 370.



Murga infantil (*El Laborista*, 16/2/1947, p. 13)

Como se ve, en el vestuario nada evoca africanidad: el tizne se convirtió en un código puramente genérico. Así lo considero puesto que el procedimiento de tiznarse la cara también lo empleaban comparsas o máscaras sueltas de falsos indios e incluso de gauchos (Duro, 1923, p. 28). Se trataba de una marca de no-blanquitud, pero no denotaba africanidad en particular.

Conviene señalar, sin embargo, que los contemporáneos consideraban a estas murgas herederas de las comparsas candomberas. En 1941 un observador afirmó que hacia 1900 "No había murgas, especie de sombras del candombe, que en el carnaval de ahora no aparece más. La murga fue al principio una caricatura del candombe y de los conjuntos musicales. Ahora ya no es ni eso". Poco después, en coincidencia, otro comentarista afirmó que, a diferencia de las comparsas de fines del siglo XIX, a las murgas posteriores "no les preocupaba lucir disfraces elegantes, tocar y cantar bien. Al contrario: allí lo grotesco desempeñaba el papel principal. Cara embadurnada, pantalón viejo, saco enorme, latas en lugar de tambores. Una triste parodia de los candombes que, dentro de su salvajismo, sabían ser solemnes e imponentes".³⁰

³⁰ Recortes de *Noticias*, 24/2/1941 y *Mundo Infantil*, no. 175, 2/2/1953, pp. 24-25 en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638/1/1/133.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

Las máscaras sueltas

Además de los disfraces de las comparsas y las murgas, durante los carnavales las personas que concurrían individualmente a los corsos lo hacían cada una con su propio disfraz. Los blancos que se caracterizaban como negros estuvieron presentes desde muy temprano. Hasta de Juan Bautista Alberdi se decía que amaba pintarse la cara cuando estaba en Buenos Aires para el carnaval.³¹ Las crónicas mencionan disfraces de negro al menos desde 1867 y coinciden en referir a su abundancia en las décadas siguientes.³² Allí donde se ofrecen detalles, el disfraz es en general el de estilo “candombero” que hemos descrito antes.³³ Pero también hubo algunos del tipo “tribu africana”.³⁴

Entrevistado ya anciano por una investigadora, un murguero describió una máscara suelta candombera que a él y sus amigos los había deslumbrado cuando niños, hacia 1924, en el carnaval de Villa Devoto. Era un “gringo” (hijo de italianos), de unos veinte años, que salía como “negro Congo”. Se lo conocía como muy pendenciero y el entrevistado recordaba que había terminado preso. Domingo –así se llamaba– salía con la cara “pintada con corcho quemado, el torso desnudo, tiznado o pintado de oscuro, con abundantes collares, espejitos, plumas y adornos en los brazos, descalzos los pies, pantalón ajustado y corto hasta la rodilla, desflecado en el ruedo”. En su marcha lo seguía una bandada de niños del barrio y no era raro que terminara en peleas con otros disfrazados de negros (Martín, 2008, p. 135).

A diferencia de las comparsas de falsos negros, en las que la participación de mujeres era extremadamente infrecuente, abundaron como máscaras sueltas las falsas negras candomberas u otras disfrazadas con ropajes modestos, como de servicio doméstico de antaño, tanto niñas como adultas. Hay que decir, sin embargo, que hay pocas menciones femeninas tempranas (con excepción de las afroporteñas que, como ya notamos, sí se disfrazaban “de negras/os” desde la década de 1870).³⁵ Aunque muy infrecuente, “tribu africana” fue un estilo posible, aunque sólo lo he hallado en una niña.³⁶

Es difícil estar seguros, pero viendo las fuentes de conjunto da la impresión de que el disfraz de estilo candombero decayó en su frecuencia más o menos al mismo paso

³¹ *El Hogar*, no. 957, 17/2/1928, p. 5; *Caras y Caretas*, no. 1690, 21/2/1931, p. 141.

³² *La Tribuna*, 11 y 12/3/1867, p. 2; *La Lira*, 14/2/1869, p. 1; *Los Negros*, no. 51, 6/3/1870, p. 2; *La Nación*, 14/2/1888; *Caras y Caretas*, no. 74, 3/3/1900, p. 20; *Caras y Caretas*, no. 281, 20/2/1904, p. 32; *Fray Mocho* 7/2/1913, p. 67.

³³ *La Prensa*, 22/2/1898, p. 5; *Caras y Caretas*, no. 20, 18/2/1899, p. 9; *La Nación*, 25/2/1909, p. 13; *La Prensa*, 26/2/1901, p. 5; *La Prensa*, 13/2/1902, p. 6; *Caras y Caretas*, no. 1586, 23/2/1929, p. 80; *Caras y Caretas*, no. 1642, 22/3/1930, p. 168; *Sintonía*, no. 44, 24/2/1934, s/p.; *La Nación*, 20/2/1939, p. 9; *La Nación*, 27/2/1939 (segunda sección).

³⁴ *Caras y Caretas*, no. 74, 3/3/1900, p. 16; *PBT*, 10/3/1906, p. 60; *PBT*, 16/2/1907, p. 67; *El Laborista*, 24/2/1947, p. 16.

³⁵ *La Tribuna*, 11 y 12/3/1867, p. 2; *P.B.T.*, n. 120, 2/3/1907, p. 106; *PBT*, 20/3/1909, p. 118; *Caras y Caretas*, no. 1012, 23/2/1918, p. 34; *Fray Mocho*, 6/3/1914, p. 68; *Fray Mocho*, 16/3/1917, p. 51; *Fray Mocho*, 23/3/1917, p. 11; *Fray Mocho*, no. 359, 11/3/1919, p. 13; *Caras y Caretas*, no. 1277, 24/3/1923, p. 138; *El Laborista*, 19/2/1947, p. 10-11.

³⁶ *Caras y Caretas*, no. 1744, 5/3/1932, p. 128.

Ezequiel Adamovsky

que la de las comparsas de ese tipo. Otros estilos, como veremos, siguieron estando presentes.

Las caretas

Tratamiento aparte merece el disfraz que no descansaba en el tizado del rostro sino en el uso de caretas de negro/a fabricadas en serie. Desde muy temprano en el carnaval porteño se usaron caretas de todo tipo, de cartón u otros materiales baratos. En 1870, sólo una de las tiendas que las vendían aseguraba haber despachado 3000.³⁷ Sabemos que la comparsa Los Negros las usó –la única imagen disponible muestra una sin rasgos resaltados, tan solo una cara en material negro–, pero las caretas de negro no aparecen prácticamente en fuentes escritas o visuales hasta comienzos del siglo XX.³⁸

El primer registro fotográfico que pude encontrar es de 1910. Pertenece a una familia distinguida y la máscara es parte de un disfraz femenino (aunque puede que bajo las ropas hubiese un varón) que incluye un vestido indeterminado, pero que denota clase baja. La composición apunta a construir una negritud “grotesca” en la que la exageración y deformación de los rasgos –ojos saltones, labios rojos y destacados en su grosor– genera a la vez comicidad, extrañeza y repugnancia (Ghidoli, 2014, p. 99).



Foto coloreada de la familia Oliver en su chacra de San Vicente, 1910
(Archivo de Josefina Oliver, <https://josefinaoliver.com/>)

³⁷ Transcripción de nota de *La Nación* del 15/2/1870; Archivo Puccia, Caja 16 Apuntes.

³⁸ *Caras y Caretas*, no. 124, 16/2/1901, p. 42; *Caras y Caretas*, no. 125, 23/2/1901, p. 44.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

En décadas posteriores caretas incluso más grotescas aparecen en numerosas fotografías de carnaval, especialmente en aquellas que retratan señoritas de clase distinguida (en bailes de clubes sociales de élite o en palcos especiales de los corsos). Un ejemplo posible:



Carnaval, s/f (AGN, Departamento de Documentos Fotográficos, 12115/172/27)

Portadas por mujeres adultas, las caretas de este tipo (o un tizado con óvalo en la boca que las imita), acompañadas de vestidos largos similares –lisos, rayados o floreados– y con pañuelos y grandes moños en la cabeza (o a veces sombreros de paja) aparecen en bastantes fotografías de las décadas de 1920, 1930 y 1940, lo que sugiere que eran muy populares.³⁹ También se encuentran varones con caretas de ese tipo y ropas modernas, aunque menos.⁴⁰

Lo local y lo transnacional en los disfraces del carnaval porteño

El recorrido por las diversos tipos de disfraz de negro que se utilizaron en los carnavales porteños sugiere una historia compleja de préstamos, apropiaciones y

³⁹ AGN, Departamento de Documentos Fotográficos: 12055/172/30, 12120/172/17, 12194/172/31, 319314/172/1, 319840/172/3; *Caras y Caretas*, no. 1225, 25/3/1922, p. 32; *Caras y Caretas*, no. 1846, 17/2/1934, p. 81; *Atlántida*, no. 465, 10/3/1927, p. 39; *Fray Mocho*, no. 568, 13/3/1923, p. 27; *Noticias Devotenses*, 17/2/1935, p. 5 (repr. en Cubilla, 2018).

⁴⁰ AGN, Departamento de Documentos Fotográficos: 319314/172/1; *Caras y Caretas*, no. 1848, 3/3/1934, p. 148; *Caras y Caretas*, no. 1225, 25/3/1922, p. 32.

Ezequiel Adamovsky

reelaboraciones de signos culturales variados, algunos locales, otros transnacionales.

Del procedimiento genérico de tiznarse la cara –que como vimos utilizaron también los afroporteños– no hay mucho que decir. Cuesta imaginar algún contexto en el que alguien que quisiera encarnar a un negro o resaltar su negritud no imaginara alguna forma de máscara negra, la más a mano de las cuales sería tiznarse. Como sostuve en otra parte, si tuviésemos que especular sobre alguna influencia transnacional –lo que en verdad no es necesario–, la del *blackface anglosajón* no sería la más plausible. Hacia 1860 existían otras tradiciones de tizado con fines escénicos, algunas de las cuales tenían presencia previa en Buenos Aires. El teatro europeo –el español incluido– conocía desde hacía siglos la práctica de actores blancos que se ennegrecían la tez para representar a negros. 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 ambientadas en Cuba que incluían coros de (falsos) negros, como *El Relámpago*, que se representó en los tablados porteños, de la cual, además, la comparsa Los Negros tomó una de sus canciones (Adamovsky, en prensa 4; Gesualdo, s/f, pp. 348-349). Corresponde sin embargo una puntualización: en los modos del tizado que empleaban las agrupaciones carnavalescas hallamos luego de 1919 un elemento peculiar que antes no aparecía: el óvalo claro rodeando la boca. Ese estilo parece ajeno a las prácticas locales previas y podría ser índice de una conexión empírica, ahora sí, con la tradición del *blackface*, bien que tardía. Volveré sobre este punto.

En referencia al estilo de vestuario “candombero”, que compartían tanto afroporteños como blancos tizados, todo indica que se inspiraba en los atuendos y accesorios que utilizaban los negros en la celebración de sus candombes tradicionales en las primeras décadas del siglo. Para empezar, está la palabra que lo describe, “candombero”, que traza esa misma conexión. Luego, uno de los periódicos afroporteños de entonces anotó explícitamente que las comparsas de ese tipo remedaban lo que hacían “nuestros abuelos”.⁴¹ Claro que la observación no aclara si el vestuario formaba parte del remedo. No contamos con imágenes contemporáneas de los candombes originales (las que hay fueron realizadas mucho después, cuando ya había comparsas “candomberas”, y bien pudieron haberse inspirado en estas). Las descripciones con las que contamos están mayormente basadas en las del candombe montevideano, que era algo diferente, por lo que no podemos ser en esto absolutamente concluyentes. Pero todo indica que las comparsas del último tercio del siglo elaboraban los suyos retomando vestuarios y accesorios de los negros de antaño. Sabemos que las “naciones” de afroporteños que celebraban candombes durante los carnavales en tiempos de Rosas usaban estandartes, trajes coloridos, tamboriles y posiblemente escobas. En su vida cotidiana, las prendas que podía vestir un esclavizado eran muy variadas, pero el color blanco liso estaba muy

⁴¹ *La Broma*, 3/3/1882, p. 1.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

presente e incluían como posibilidad el pantalón o el vestido claro a rayas. El uso de aros y collares parece haber sido habitual y el de paja era uno de los tipos de sombrero que portaban los varones (el pañuelo atado a la cabeza se registraba en ambos sexos) (Mansilla, 1913, p. 133; Ghidoli, 2014, pp. 67 y 103-104; Yáñez, 2013). Sin desmedro de ello, es posible que también hubiese una influencia transnacional en el estilo candombero, que se parece al que acaso se usaba en las representaciones de negros cubanos que traían las compañías de zarzuela española. No he hallado descripciones de los vestuarios que trajeron las que visitaron Buenos Aires, pero otras posteriores muestran apariencias compatibles. Por otra parte, en 1867 Germán Mackay, un famoso actor panameño de visita en Buenos Aires, estrenó en un teatro la habanera "El negro Shicova", que tuvo enorme éxito. La cantó tiznado y caracterizado como el negro vendedor de escobas que hablaba en primera persona en la letra picaresca de la canción (Gesualdo, 1961, p. 849). Poco después otras compañías retomaron el personaje y lo llevaron a teatros de otras provincias.⁴² Si le creemos a este dibujo realizado algunas décadas más tarde, así era el vestuario que usó:



Mac-Kay, en el papel de negro Schicoba

Caras y Caretas, no. 572, 18/9/1909, p. 72-73.

⁴² "El joven Vázquez cantaba El chicoba", *Diario Alfil* (Córdoba), 20/4/2018.

<https://www.diarioalfil.com.ar/2018/04/20/el-joven-vazquez-cantaba-el-chicoba-primera-parte/>

La indumentaria es similar a la de las comparsas candomberas posteriores. Pero también es cierto que Mackay compuso su personaje entre Buenos Aires y Montevideo, al parecer retomando elementos de la cultura afroporteña (Berrío-Lemm, 2014). Como sea, incluso si no hubiesen aportado elementos distintivos, es posible que las tradiciones escénicas hispano-caribeñas reforzaran la pregnancia del estilo candombero.

Respecto del estilo “tribu africana”, como con el tiznado, tampoco es mucho lo que se puede decir (en parte también por la escasez de casos que pude documentar). Como vimos, existe la posibilidad de que los afroporteños utilizaran códigos de vestuario de ese tipo anteriormente, pero no es seguro. Si lo hicieron, ¿pudieron haber copiado ejemplos previos de su propia comunidad? Difícil saberlo. No hay documentación comparable para el caso porteño, pero sí tenemos grabados de mediados de siglo de esclavizados cubanos en los que se los ve en festividades disfrazados con ropajes “tribales” que incluían polleras de yute y tocados de pluma.⁴³ Es técnicamente posible que en Buenos Aires pudieran haber habido celebraciones similares, pero el archivo no ofrece referencias al respecto. Como sea, los primeros ejemplos hipotéticos de este tipo de disfraz con los que contamos para el carnaval porteño son de los últimos años del siglo XIX y primeros del siguiente. Las primeras fuentes visuales que permiten certeza absoluta son bastante posteriores. Para finales del siglo había ya disponibles numerosas imágenes de tribus africanas reales o inventadas en grabados y fotografías, a los que luego se sumarían las historietas y el cine. No hay elementos suficientes como para intentar discernir orígenes.

En cambio, la filiación del estilo “cakewalk” con el furor internacional que hubo por ese baile a comienzos de siglo es sencilla: la indica el nombre de la primera comparsa de ese tipo que pudimos localizar y las pautas de vestimenta que utilizó. Fracs, sombreros de copa y bastones eran parte habitual del vestuario de los bailarines del género –blancos y negros– en Estados Unidos o en París a comienzos de siglo y sus imágenes circulaban en tarjetas postales, films y revistas (*Caras y Caretas* había publicado ya unas cuantas antes de que surgiese la primera comparsa). El corto mudo *Le Cake-Walk au Nouveau Cirque* (Louis Lumière, 1903) mostraba incluso fracs con pantalones a rayas, en un conjunto de bailarines que incluía tanto blancos como negros.⁴⁴ Cuando los practicantes eran blancos –en los *minstrel shows* o en las competencias de cakewalk habituales en Estados Unidos o Inglaterra– el tiznado del rostro fue habitual y las fotografías muestran que solían incluir el óvalo blanco en la boca y a veces alrededor de los ojos. En las agrupaciones carnavalescas argentinas sólo pudimos documentar ese código desde 1919. No hay dudas de que viene entonces de la mano de esta influencia transnacional, que se reforzaría mucho más en años subsiguientes con el furor por el jazz, en especial luego de 1927, cuando se

⁴³ Ver imágenes en http://slaveryimages.org/s/slaveryimages/item-set/45?sort_by=created&sort_order=desc&page=3 (acc. 18/2/2021)

⁴⁴ Disp. en <https://www.youtube.com/watch?v=ATEb9RGIBzc&feature=youtu.be> (acc. 18/2/2021)

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

estrenó *El cantante de Jazz*, con un protagonista de Al Jolson –enormemente popular en la Argentina– de cara embetunada y óvalo blanco. Varios artistas de jazz locales actuaron en los años treinta tizados de ese modo; al menos uno de ellos lo hizo amenizando un baile de carnaval.⁴⁵

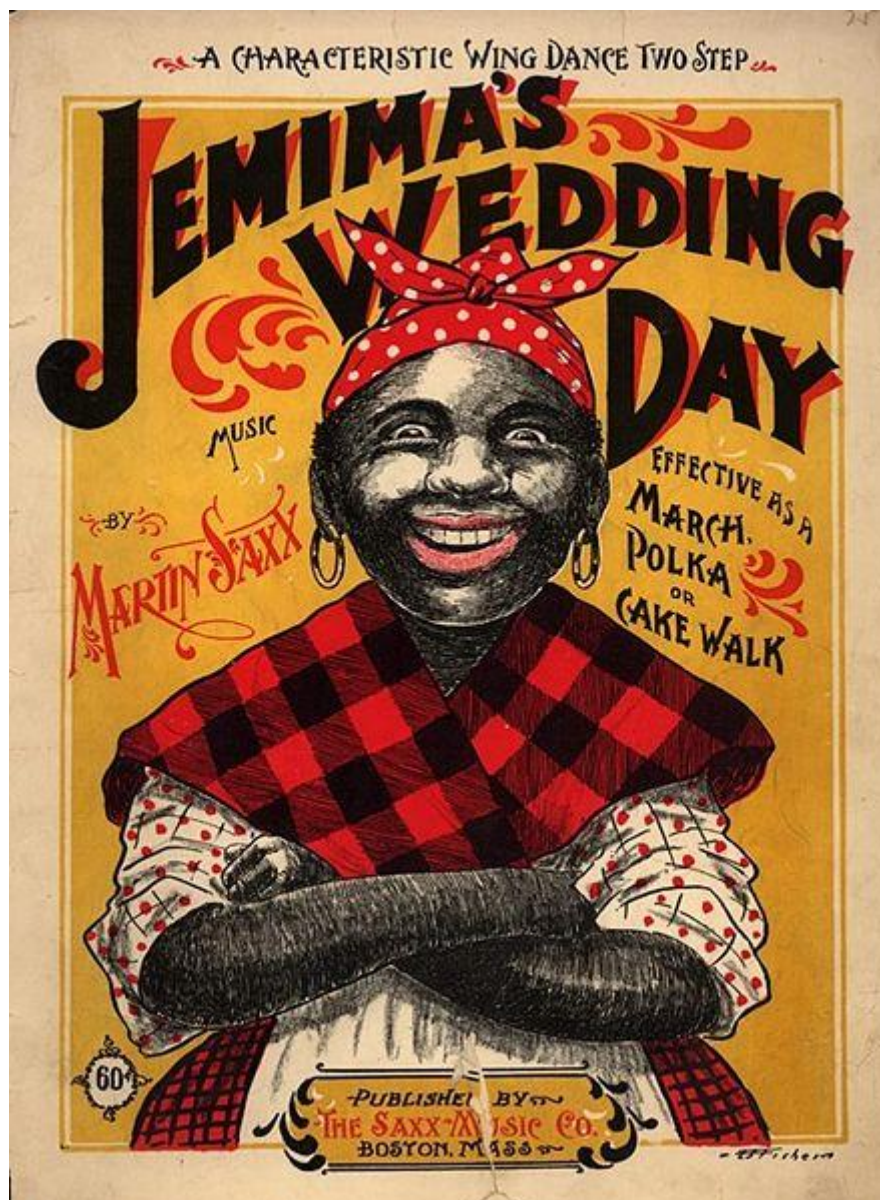
La innovación del tizado con óvalo entroncó con otra influencia igualmente transnacional: la de las caretas grotescas que resaltaban los labios y los ojos. ¿Quién las fabricaba? Un reporte de 1939 aseguraba que, por entonces, en cada carnaval la población porteña compraba en promedio unas 200.000 caretas. Su procedencia era importada: sólo en 1936 habían ingresado por la Aduana 487.480 caretas de cartón, 72.680 con barba. Ese año venían en especial de Alemania; incapaz de competir en la fabricación a gran escala por falta de equipamiento, la producción local era "insignificante".⁴⁶ Tres años más tarde Roberto Arlt describió mercerías de barrio que ofrecían caretas de carnaval, entre ellas la de negro. Y todavía en 1961 otro cronista observó que cada año las librerías ponían en venta viejos stocks de máscaras de carnaval, las mismas que él ansiaba tener cuando niño, pero que ahora ya nadie quería comprar. Entre ellas, la del "negro de colgante bello rojo, con su aire de iluminado Al Jolson" seguía allí.⁴⁷ Si hemos de creer en este recuerdo, las viejas máscaras, seguramente importadas, también utilizaban códigos estéticos que evocaban *blackface* anglosajón.

La versión femenina de los disfraces con careta negra que vimos en la última foto requiere sin embargo una puntualización. La vestimenta –vestido largo de clase popular o servicio doméstico de antaño, pañuelo en la cabeza, aros, a veces delantal– conecta bien con otro ícono estadounidense: la "Mammy" o "Aunt Jemima", el estereotipo de la fiel sirvienta y ama de crianza de los niños blancos. Que, dicho sea de paso, también circuló como parte de la moda del cakewalk.

⁴⁵ Así lo hizo Johnny Álvarez; *Sintonía*, no. 199, 11/2/1937, última pág.

⁴⁶ Sebastián Rives: "200.000 caretas para el carnaval argentino", *¡Aquí Está!*, no. 288, 20/2/1939, pp. 60-61 (agradezco a Leandro Pankonin por esta referencia). Había sin embargo fabricantes locales en pequeña escala, como el que entrevistó la revista *Qué* en 1956, quien también ofrecía caretas de negro. En la foto se ve una con los labios pintados de color rojo, entre un conjunto de otras de personajes de la cultura transnacional (Biblioteca Nacional, Sección Archivos, Archivo *Qué*, sobre "Carnaval").

⁴⁷ Roberto Arlt: "Caretas en soledad", *El Mundo*, 18/2/1942; Nicolás Olivari: "Caras y Caretas", *El Mundo*, 14/2/1961 (repr. en *El Corsito*, no. 31, febrero 2005, p. 16).



Aunt Jemima en la ilustración de una partitura de 1899 publicada en Boston (Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:JemimasWeddingDay.jpg>)

Pero también es cierto que no es el único origen pensable. Los registros visuales muestran que también las afroporteñas salían en carnaval con ropajes similares, como se ve por ejemplo en esta fotografía en la mujer con vestido y delantal, pañuelo o cofia y aros ubicada entre los dos varones blancos que ocupan el centro, y que seguramente acompañaba al moreno de la izquierda, con mazacalla en mano, cuyo ropaje también apuntaba a conectar con el pasado afroporteño.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)



Carnaval de 1939, corso de Av. de Mayo
(AGN, Departamento de Documentos Fotográficos, 12201/172/31)

Otras imágenes de afroargentinas en comparsas muestran estilos similares. Pero hay una diferencia crucial entre ellas (o incluso entre las Aunt Jamima) y la fotografía de las muchachas blancas con careta: precisamente la careta, el grotesco más marcado de todos cuantos he encontrado.

El diseño de esas máscaras guarda una extraordinaria similitud con un ícono muy conocido de la época, “Golliwog”, un personaje de literatura infantil creado en 1895 por una escritora anglo-estadounidense. Se trata de una especie de gnomo negro, de ojos blancos saltones, gruesos labios rojos, cabello enmarañado, que vestía de maneras variables, muchas veces con frac y moño. El diseño, que deriva claramente de los estilos del *blackface* de los *minstrel shows*, ilustró una exitosa serie de libros en Inglaterra, pasó a otros formatos y se popularizó en todo el mundo anglosajón como un muñeco que se comercializó durante décadas, del que existían versiones femenina y masculina. La femenina tenía el mismo estilo de cara, pero usaba vestidos largos como de servicio doméstico con pañuelo en la cabeza (Clinton, 1999).

El cakewalk pudo haber sido también en este caso el vector de llegada a la Argentina. En Inglaterra se desarrollaban unas populares competencias anuales de cakewalk en la que participaban hombres disfrazados de Golliwog, como en esta foto publicada en 1934 en *Caras y Caretas*:



El conde de Athlone pasa revista a un grupo de Golliwogs que compiten en el torneo de cakewalk de Inglaterra (*Caras y Caretas*, no. 1865, 30/6/1934, p. 65)

Como puede observarse, la careta es igual a la de la foto de las muchachas porteñas. Pero también es cierto que la literatura británica de Golliwogs circuló tempranamente entre las familias distinguidas de Buenos Aires; la escritora Silvina Ocampo (n. 1903), por caso, la había consumido en su infancia.⁴⁸ Y un testimonio visual de 1924 muestra que el disfraz de Golliwog, careta incluida, era utilizado por un conjunto cómico del Teatro Infantil Municipal (su ropaje era muy similar, dicho sea de paso, al de la murga Don Bochinche y Cía, ya mencionada, que salió dos años más tarde con cara tiznada y óvalo).⁴⁹

Conclusión

Este trabajo permite reconstruir diversas representaciones de la negritud a través de los vestuarios y accesorios de carnaval, entre las que se pueden discernir claramente dos momentos. En el período más temprano se forjó el estilo “candombero” que, como vimos, estaba íntimamente conectado con las prácticas carnalescas de los afroporteños y enraizado en las tradiciones previas de los negros rioplatenses. No encontramos diferencias relevantes en los disfraces de este estilo según los utilizaran blancos o negros (ni siquiera en el tizne, que portaron

⁴⁸ “Una valiosa colección de Bioy, Borges y Silvina, tres grandes de la literatura verán la luz dentro de muy poco”, *Metrópolis*, 6/6/2018, <https://metropolis.com.ar/una-valiosa-coleccion-bioy-borges-silvina-tres-grandes-la-literatura-veran-la-luz-dentro-poco/> (acc. 18/2/2021).

⁴⁹ *Caras y Caretas*, no. 1330, 29/3/1924, p. 73.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

ambos). Las murgas tizadas posteriores de algún modo fueron continuadoras de este estilo, conservando el tizne y el énfasis en la percusión, aunque ya sin los vestuarios específicos. Como vimos, testimonios contemporáneos trazaban esa misma conexión con las comparsas candomberas que las precedieron.

El nuevo siglo agregó otro modo de presentificar la negritud, más asociado a las imágenes que traía la cultura transnacional. En el estilo “cakewalk” la evocación era la de los artistas y bailarines modernos estadounidenses. Aunque no necesariamente debían venir de la mano, este estilo fue también vector de algunas de las formas más grotescas de representar lo negro en la tradición del *blackface* anglosajón, cuya expresión más visible fueron las caretas de Golliwog que aparecen al menos desde los años 1920.

El deslinde de estos dos modos sirve para reforzar la hipótesis con la que vengo trabajando, anunciada al comienzo: que el fenómeno de las comparsas de blancos tizados en Buenos Aires no deriva ni se contacta con el *blackface minstrelsy*, por lo que debe analizarse en sus propios términos. En efecto, las troupes de Christy’s Minstrels –como las que visitaron Buenos Aires en 1869, 1871 y 1873– solían usar dos variantes de indumentaria: en algunos segmentos podían salir de elegante frac negro y chaleco blanco, 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 (en general no de paja). Para algunos personajes los actores se travestían de mujer. Nada de esto se parece al estilo candombero que aquí hemos descrito. Conecta por el contrario mejor con el estilo cakewalk, que como vimos hace su ingreso más tardíamente y por vía del furor mundial por esa danza que hubo a comienzos del siglo XX.

Aunque los datos que tenemos son insuficientes para afirmarlo, resulta sugerente comprobar que las caretas más grotescas y agresivas aparecen en ámbitos de clases acomodadas (y especialmente entre mujeres adultas, que no habían frecuentado el tizne “candombero”), mientras que la tradición candombera continuó especialmente en las murgas, que en general fueron de composición plebeya y, durante décadas, exclusivamente masculinas. Lo que sugiere que haya dimensiones de clase y de género que convenga analizar en futuras investigaciones.

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel (en prensa 1). Comparsas y agrupaciones de negros o africanizantes en el carnaval de Buenos Aires, 1864-1922: Un relevamiento crítico. *Avances de CESOR*. En prensa.

Ezequiel Adamovsky

Adamovsky, Ezequiel (en prensa 2). *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.

Adamovsky, Ezequiel (en prensa 3). Comparsas de (o con) afrodescendientes en el carnaval de Buenos Aires, 1869-1926: Relevamiento, descripción y aproximación al problema de las interracialidades. *Revista de Historia Americana y Argentina*. En prensa.

Adamovsky, Ezequiel (en prensa 4). Los Negros, la primera comparsa de blancos personificando negros del carnaval porteño (1865-1870). *Cuadernos de Antropología Social*. En prensa.

Andrews, George Reid (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Arredondo, Marcos F. (1896). *Croquis Bonaerenses*. Buenos Aires: La Vasconia.

Berrío-Lemm, Vladimir (2014). Descubriendo a Germán Mackay Gutiérrez, precursor del tango porteño. Panamá (recuperado de https://www.academia.edu/22612748/DESCUBRIENDO_A_GERM%C3%81N_MCKAY_GUTI%C3%89RREZ)

Bolan, Roberto (1991). Boedo: chispazos de carnaval. *Historias de Buenos Aires* (16), pp. 1-12.

Chamosa, Oscar (1995). *Asociaciones africanas de Buenos Aires 1823-1880: Introducción a la sociabilidad de una comunidad marginada* (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional de Luján, Luján.

Chasteen, John Charles (2000). Black Kings, Blackface Carnival and Nineteenth-Century Origins of the Tango. En William Beezley y Linda Curcio-Nagy (Eds.). *Latin American Popular Culture: an Introduction*. Wilmington: SR Books, pp. 43-57.

Cirio, Norberto Pablo (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). pp. 170-93.

Cirio, Norberto Pablo, Augusto Perez Guarnieri y Dulcinea Tomás Cámara (2011). La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina. *Quaderns de Cine* (7) pp. 113-34.

Clinton, Derricks (1999). *Buy Golly!: The History of Black Collectables*. London: New Cavendish Books.

Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940)

Cubilla, Erica (2018). Buenos Aires en carnaval: los cursos del barrio de Villa Devoto en la década de 1930. *Páginas* (23), pp. 101-25.

Darío, Rubén (1950-55). *Obras completas*, 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado.

Duro, José (1923). *Un día de carnaval (poema gaucho)*. Rosario: s/e.

Geler, Lea (2010). *Andares negros, caminos blancos: afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.

Geler, Lea (2011). ¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (xix-xx). En Pilar García Jordán (Ed.). *El Estado en América Latina: Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 183-211.

Gesualdo, Vicente (s./f.). *Historia de la música en la Argentina. III La época de Rosas 1830-1851*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.

Gesualdo, Vicente (1961). *Historia de la música en Argentina, 1536-1961. Tomo III*. Buenos Aires: Beta.

Ghidoli, María de Lourdes (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.

Johnson, E. Patrick (2003). *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Durham, NC: Duke University Press.

Lanuza, José Luis (1946). *Morenada*. Buenos Aires: Emecé.

López, Lucio Vicente (1884). *La gran aldea*. Buenos Aires: Viedma.

Mansilla, Lucio V. (1913). *Mis memorias: infancia, adolescencia*. Paris: Garnier.

Martín, Alicia (2008). *Folclore en el carnaval de Buenos Aires* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Martín, Alicia (2011). Afroporteños en el carnaval de Buenos Aires. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* (23/1), pp. 55-65.

Ortiz Oderigo, Néstor (1974). *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Puccia, Enrique H. (2000). *Historia del carnaval porteño*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

Ezequiel Adamovsky

Pujol, Sergio (1999). *Historia del baile, de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

Serta, Emilio (1965). *De mis tiempos de pibe*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.

Soler Cañas, Luis (1963). Pardos y morenos en el año 80. *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas* (23), pp. 272-309.

Spini, Sandro y Vaggi, Oreste (1986). *La Boca: notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires (Archivo Vaggi)*. Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura.

Taullard, A. (1927). *Nuestro antiguo Buenos Aires*. Buenos Aires: Peuser.

Thelwell, Chinua (2020). *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Troisi, Fortunato Nicolás (1979). *La Villa Devoto que vi crecer*. Buenos Aires: s/e.

Yañez, Andrés Eduardo (2013). La vestimenta de los esclavos en el Buenos Aires posrevolucionario: un análisis a través de los avisos de fugas y extravíos publicados en *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires (1823-1831). *Anuario del Instituto de Historia Argentina* (13), pp. 1-28.

Recibido: 28/02/2021

Evaluated: 30/04/2021

Versión Final: 02/11/2021