

Canciones de comparsas de blancos tiznados del carnaval de Buenos Aires (1866-1877)

Inventario y análisis de sus letras y géneros musicales



por **Ezequiel Adamovsky**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín
<https://orcid.org/0000-0002-0288-7165>
e.adamovsky@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo presenta un inventario de las canciones que cantaban las comparsas de blancos tiznados en el carnaval de Buenos Aires entre 1866 y 1877, su período de mayor presencia y visibilidad. El listado suma un total 69 canciones, de las que en la mayoría de los casos se recuperaron sus letras y en algunos casos las partituras. Sobre la base de ese corpus, se avanza aquí en una descripción y análisis de los géneros musicales y del contenido de las letras, incluyendo sus estilos de habla, las marcaciones étnico-raciales que ponían en juego, y los temas y figuras recurrentes. Hacia el final, en discusión con otros estudios disponibles, el trabajo propone algunas conclusiones en referencia a los contenidos de las canciones y el modo en que se relacionaba con la colectividad afroporteña.

Palabras clave: Afroargentinos; blancos tiznados; carnaval; música; raza.

ABSTRACT

This article presents an inventory of songs of carnival ensembles of white men in blackface sung in Buenos Aires between 1866 and 1877, at the peak of their presence and visibility in the celebration. The list adds up a total of 69 songs, for the majority of which complete lyrics (and in some cases music scores) were recovered. On the basis of such inventory, musical genres and the lyrics' contents –including speech styles, racial markers and recurrent themes and figures– are analyzed. Conclusions present some ideas and a discussion of existing literature with regards to their contents and the way they related to actual Afroargentines.

Keywords: Afroargentines; blackface; carnival; music; race.

RECIBIDO: 18 de febrero de 2023

ACEPTADO: 10 de julio de 2023



CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: Adamovsky, E. (2024). Canciones de comparsas de blancos tiznados del carnaval de Buenos Aires (1866-1877): inventario y análisis de sus letras y géneros musicales. *Etnografías Contemporáneas*, 10(18), 78-104.

Introducción

A partir de 1865 y hasta los primeros años del siglo XX, el carnaval de Buenos Aires fue testigo de un fenómeno sorprendente. Entre las numerosas comparsas que animaron la celebración aparecieron decenas de agrupaciones de blancos que se caracterizaban como negros, sea tiznándose el rostro, sea con vestuarios característicos y/o con ritmos, canciones y bailes que buscaban remedar los de los afrodescendientes. Compartieron entonces el espacio con comparsas de negros reales, también muy numerosas.¹ En otro sitio presenté los listados completos de las que participaron por entonces. Las de blancos tiznados suman 23 comparsas, mientras que las de afrodescendientes fueron al menos 63 (con otras 32 de las que hay fuertes indicios de que también lo eran). De otras cinco pude comprobar que eran mixtas: negros y blancos desfilaban en ellas conjuntamente. Además de estos números, identifiqué otras 120 agrupaciones que desarrollaban performances de negritud, pero de las que no fue posible obtener datos sobre la etnicidad de sus miembros. Una buena parte seguramente fuesen de blancos tiznados o mixtas. Entre 1878 y 1882 fue el pico del fenómeno, con varias decenas de comparsas de blancos tiznados y de negros desfilando simultáneamente cada año. En la década de 1890 las de ambos tipos decayeron rápidamente hasta volverse casi inhallables a partir de los años 1910 (Adamovsky, 2021c).

El análisis del sentido de las performances de negritud que realizaban los blancos es una tarea compleja.² Sobre una base empírica muy escasa, algunos

1 Utilizaré “negro” y “afrodescendiente” como si fuesen términos intercambiables, con la aclaración de que no lo son. “Afrodescendiente” comenzó a utilizarse en la Argentina hace pocos años por influencia de vocabularios de los Estados Unidos. Pero en la Buenos Aires del siglo XIX los sujetos no elegían definirse por su linaje africano (aunque alguna vez lo hicieran), sino por su color. Se autodenominaban “negros”, “morenos”, “gente de color” o “gente de la clase”; su sentido diaspórico era más bien débil (Geler 2010, pp. 202-215). Y tanto la discriminación racial como su denuncia apuntaban al color y no a la etnicidad. A diferencia de los Estados Unidos, donde se consideraba “blanco” únicamente a quien tuviese un linaje europeo sin mácula, en la Argentina cualquiera que luciese más o menos blanco podía pasar por tal. Para no dejar esa diferencia oculta preferí conservar referencias a los “negros” en el texto, y alternarlas con “afrodescendientes” en respeto a las elecciones del activismo antirracista actual.

2 A partir de los aportes del “giro performativo”, analizo aquí las “performances de negritud” como actuaciones en las que participan personas o grupos que “se apropian de ese complejo

trabajos han afirmado que debe considerárselas una expresión de racismo y parte del proceso por el cual la comunidad afroporteña fue empujada a la invisibilidad (Martín, 2008, p. 124; Geler, 2011). Algunos autores han dado un paso más, para sostener que el género teatral del *blackface minstrelsy* anglosajón tuvo una “clara influencia” en el carnaval porteño (Chasteen, 2000) o incluso que Los Negros, la primera comparsa de blancos tiznados, “emulaba a los minstrels estadounidenses” (Cirio, 2015). Mi propio trabajo ha mostrado que estas conclusiones son apresuradas o equivocadas. Por un lado, en un artículo reciente pude demostrar que el arribo del *minstrelsy* anglosajón se produjo después de que comenzase el fenómeno en Buenos Aires y que sus cultores no lo consideraban un antecedente (Adamovsky, 2021b). Por otra parte, en otro trabajo mostré que existía una tradición alternativa de tizado escénico –la procedente del teatro español, que era mucho más antigua que la anglosajona y de rasgos bastante diferentes– que tenía mucha presencia en el Río de la Plata y que influyó de manera directa en las comparsas en cuestión (Adamovsky, en prensa). Finalmente, dediqué dos trabajos a analizar dos agrupaciones de blancos tiznados –Los Negros y La Africana–, incluyendo sus integrantes, vestuarios, actuación en los carnavales y las letras de sus canciones. Los hallazgos allí presentados no validan la idea de que lo suyo pueda entenderse como la versión local del *blackface* anglosajón. Ni el contexto ni el contenido de sus expresiones carnalescas lo habilita (Adamovsky, 2021a; 2021d).

El presente trabajo se propone avanzar en el conocimiento del fenómeno mediante un inventario y análisis comparativo de todas las canciones conocidas de comparsas de las que no hay dudas de que eran de blancos tiznados. Como expliqué en otra parte, en la bibliografía disponible hay no pocos errores de atribución, por los que comparsas de afrodescendientes son consideradas de blancos y viceversa. Consecuentemente, es habitual que lo mismo suceda con las pocas canciones que suelen citarse (Adamovsky, 2023b). Para eludir esas dificultades, para el presente trabajo recopilé e inventarié las canciones de comparsas de las que no hay dudas de que estaban formadas por blancos o que eran consideradas de ese modo en su época. Se trata de un número considerable: suman en total 69 canciones entre la primera hallada, de 1866, y la última, de 1877. Salvo de once, de todas las demás se recuperaron sus letras, la gran mayoría completas. El inventario detallado –que surge de un amplio cotejo de fuentes que incluyen diarios y revistas, publicaciones especiales de carnaval y libros– se reproduce al final del texto.

Sobre la base de ese corpus, a modo de primer acercamiento al conjunto, avanzo aquí en una descripción y análisis de los géneros musicales y del contenido de las letras. Hacia el final propongo algunas advertencias en referencia a

y borroso significante racial para trazar sus límites o para excluir a otros” (Johnson, 2003, p. 3). Como ha notado Geler (2011), en el carnaval porteño coexistieron las *performances* de negritud que desplegaban los afrodescendientes y las comparsas de falsos negros. Para no partir de un *a priori* acerca del sentido de las prácticas, utilicé “performance de negritud” de modo genérico, para aludir a cualquier puesta en escena que evoque ese significante racial, con el sentido que fuese, sin importar sus contenidos.

su significado y al modo en que se relacionaban con lo que sabemos acerca de las canciones de las comparsas de afrodescendientes con las que compartían el espacio del carnaval.

Adicionalmente y por fuera de ese corpus, ofrezco un listado de otras 32 canciones pertenecientes a comparsas de las que no hay certeza total acerca de su etnicidad. Sobre ellas ofreceré algunas observaciones para ver en qué medida se apartan de los rasgos de las demás.

Las comparsas de blancos tiznados

En esta sección me enfocaré en las 23 comparsas de las que no hay dudas de que estaban compuestas por blancos, según la definición y metodología que detallé en otra parte (Adamovsky, 2021c). La comparsa que inauguró en 1865 la práctica de personificar negros en el carnaval, Los Negros, estaba compuesta por jóvenes de las familias más distinguidas (Adamovsky, 2021a). De otras de las más tempranas, como La Africana, Yatay, Progreso del Plata, Los Negritos Esclavos, Negros Cocineros, Negros del Plata, Negros Cafres o Buenos Aires, sabemos que tenían un nivel social similar (Adamovsky, 2023). De las aparecidas a partir de 1880 no tenemos datos de membresía como para saber su condición social. El desinterés de la prensa por suministrarlos y los pocos que pude reunir, sumados al hecho de que las clases altas tendieron a abandonar el espacio de los corsos en esa época, sugieren que en las comparsas de blancos tiznados más tardías marchaban jóvenes de condición más modesta. Esa hipótesis es consistente con lo que sabemos del carnaval de Montevideo, en el que eran trabajadores los que se tiznaban la cara hacia el final del siglo (Andrews, 2007).

El tamaño de estas agrupaciones era variable. Algunas estuvieron entre las más grandes del carnaval porteño. La Africana, por caso, sacaba a las calles alrededor de ochenta integrantes. Otras eran medianas como Los Negros, que movilizaba aproximadamente la mitad. De las posteriores hay pocas referencias, es probable que en general fuesen bastante más pequeñas. Una fotografía de 1891 de los Negros Congos muestra que eran 17. Sus vestimentas y caracterizaciones eran variables. Los Negros marchaban con un uniforme de estilo militar europeo que no evocaba en nada lo africano, pero usaban caretas negras y/o se tiznaban el rostro. Otras comparsas de clase distinguida parecen haber seguido estilos similares. Sin embargo, las posteriores en general tenían lo que en otro sitio he denominado “estética candombera”: lo más habitual es que, además del tiznado, vistieran en imitación al atuendo modesto de los negros de antaño (Adamovsky, 2023). Algunas comparsas bailaban durante sus presentaciones. Los Negros 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) (Adamovsky, 2021a).

Desde el punto de vista de género todo indica que, al menos al principio, se trató de un fenómeno exclusivamente masculino. La totalidad de los jóvenes de las tres comparsas que acabamos de mencionar eran varones. De los Negros Candomberos sabemos que integraba mujeres que actuaban en el papel

de negras; la prensa destacaba especialmente que fuese mixta, lo que sugiere que era algo excepcional.³ Nada hay extraño en esto: las mujeres solo comenzaron a salir en comparsas, del tipo que fuese, hacia mediados de la década de 1870. Las primeras en salir fueron de hecho las afroporteñas y para finales de la década ya había numerosas agrupaciones de mujeres blancas. De blancas tiznadas hubo algunas pocas. La primera de la que hay noticia, Negras Conciliadoras, desfiló en 1880.⁴ Negras Porteñas (1880-1881), del barrio de Balvanera, también parece haber sido de blancas (el diario lo sugiere de manera confusa).⁵ Hay registro de 17 comparsas más de años posteriores con nombres que indican que eran femeninas y aludían a lo negro o lo africano y cuatro más de las que sabemos que incluían varones y mujeres, pero de las que no se puede determinar su etnicidad. Es una posibilidad que fuesen blancas (Adamovsky, 2023).

Géneros musicales e instrumentación

Del listado de 69 canciones que he localizado, de ocho se han conservado partituras que permiten conocer con precisión sus bases rítmicas y melodías. Complementariamente, muchas de las letras incluyen un descriptor que permite conocer el género. Entre ambos indicadores podemos saber a cuál pertenecía el 40% de las canciones. El género más recurrente es la *habanera* (nueve canciones). Le siguen la *mazurca* (6), el *tango* (3), la *marcha* (3) y el *vals* (2). Con un caso de cada una se registra la *romanza*, el *chotis*, la *jota* y una partitura compatible con la *polka*. Un diario indicó en 1867 que Los Negros “repartían impresos los versos de sus tangos”, así que seguramente de este género hubo más y más tempranos que lo que sugiere el inventario.⁶

Todos estos géneros tenían por la época gran difusión transnacional. Ya que su variante rioplatense todavía no había surgido, “tango” refiere aquí a lo que en España se conocía como “tango americano”, género afrocubano rítmicamente muy cercano a la habanera, del mismo origen. De hecho, en la península ambos nombres eran prácticamente intercambiables (el nombre “tango” era acaso más frecuente cuando la composición era menos refinada y/o la letra más picaresca). Por lo demás, en sus inicios el tango rioplatense también solía tener base de habanera. Como he mostrado en otra parte (Adamovsky, en prensa), los tangos americanos y las habaneras se difundían sobre todo gracias a las visitas de compañías de zarzuela españolas, frecuentes luego de 1854, que tuvieron una poderosa influencia en el carnaval porteño. Tres de las canciones pertenecen a zarzuelas de ese origen (PP3, PP4, LN10) y uno de los Brindis de La Africana (LA29) es de letra similar a otro de la zarzuela *La almoneda del diablo* (1862), que se había estrenado en Buenos Aires poco antes y que incluía bailes de falsos negros. Además, la línea “vente conmigo, chinita”, presente en una canción de esa comparsa (LA13),

3 *El Porteño*, 9/2/1877, p. 2; *El Porteño*, 17/2/1877, p. 2

4 *El Porteño*, 12/2/1880, p. 1.

5 *El Porteño*, 12/1880, p. 1.

6 *El Siglo* (Montevideo), 7/3/1867, p. 3.

se encuentra en la popularísima habanera “La Paloma”, compuesta por Sebastián Yradier, quien solía escribir música para zarzuelas en España. De hecho, es muy posible que la representación escénica, coreográfica y musical de los negros que proveían las zarzuelas haya tenido un impacto directo en las performances de negritud del carnaval local (Adamovsky, en prensa). Ya que las comparsas de blancos tiznados eran descritas muy frecuentemente como “candomberas”, resulta curioso que el género local del *candombe* no esté representado. Posiblemente las comparsas lo ejecutasen como base rítmica percusiva durante la marcha o en sus actuaciones callejeras, pero prefiriesen otros géneros a la hora de cantar letras.

Las letras no contienen indicaciones de instrumentación. Pero puede saberse algo al respecto a partir de las descripciones de la prensa. Como pude comprobar en otro sitio, la mayoría de las comparsas parece haber tenido coro y orquesta, aunque las más pequeñas se acompañaban apenas de un módico conjunto de percusión y es posible que hubiese las que solo cantaban. Los instrumentos musicales que utilizaron fueron variados. Las partituras conservadas (todas de Los Negros), son para voz y piano, instrumento que evidentemente no ejecutaban en las calles, pero sí en los teatros y salones en los que se presentaban. La prensa describe que poseían una orquesta formada de “pífanos, guitarras, violines, etc.” y “una banda lisa de redoblantes”; otro testimonio agrega que agitaban “jarros de lata rellenos de maíz” (posiblemente refiera a masacayas) y, muchos años más tarde, un testigo aseguró que también hacían sonar numerosos “tambores” (Adamovsky, 2021a). Sus amigos de La Africana cantaban con el acompañamiento de “una bien organizada orquesta”; no sabemos los instrumentos que la componían, fuera de “pitos”, “cornetas” y una banda de catorce tambores (Adamovsky, 2021d). De otras comparsas no tenemos aquí canciones pero sabemos que Los Negritos Esclavos ejecutaban las suyas acompañados de violín, flautas y tambores.⁷

Las letras

De las 69 canciones ubicadas, conocemos las letras de 58, casi todas completas. Antes de pasar al análisis, es preciso aclarar que existe un sesgo de archivo: la muestra va de 1866 a 1877 (las más tardías fueron registradas con posterioridad y no sabemos exactamente a qué año corresponden) y en el inventario tienen un peso abrumador las que dejaron las primeras comparsas, que eran las de clase acomodada. A su vez, de esas 58, la gran mayoría pertenecen a solo dos agrupaciones: 12 las cantaban Los Negros y 29 La Africana. Las demás se reparten entre otras tres agrupaciones y hay tres de comparsa desconocida.

Estructura

La gran mayoría de las canciones involucra estrofas que canta el coro y otras que canta una o varias voces solistas. Una clara mayoría de estas tiene una estructura

7 *La Nación Argentina*, 9/3/1867

en la que se alternan regularmente la misma voz y el coro, a veces con la simulación de una respuesta a aquella. Las hay de este tipo en casi todos los géneros, pero tienden a predominar más en las habaneras.

Estilos de habla

La gran mayoría de las canciones están escritas en castellano estándar (en general su variante rioplatense, pero también en el de España). Ocho se expresan en el habla dificultosa que supuestamente usaban los esclavizados recién llegados, el llamado “bozal”: tres son habaneras (ND2, LA11, LA13), una un tango (LN10), otra una mazurca (ND3) y el resto de género desconocido (XN1, XN2, LA14). A modo de ejemplo, valga este fragmento:

Yo soy el neglo Antonio/ Y me plesento á preguntá
Si los que nacemos libre /Lo amite la socielá
Aunque neglo soy amante/ Y á las brancas quiero amá
Como ama mi tío Fanchico/ A la nigríta Canabrirá. (LA14)

No había en esto exclusividad: una misma comparsa podía cantar en uno u otro estilo. La utilización del bozal está asociada a letras picarescas en las que personajes masculinos negros celebran la alegría del carnaval, bailan o entran en galanterías con mujeres blancas. Es importante señalar que en ninguno de estos casos el bozal incluía la utilización de palabras en lenguas africanas.

Mención aparte merece esta letra de 1877 que no es en bozal sino que remeda un canto en lengua africana, la única de este tipo que he hallado:

Chinga, Chinga/ Hé, é, Hé,
Chinga, Chinga/ Hé, é, Hé

ENTRADA BAILE

Candombe, candombe/ Candombe, candombe
Candombe, candombe/ Candombe, candombe
Mariay cucurumbamba/ María curumbé
Hé, é/ Hé, é, hé. Mariay curumbé

BAILE

Chinga, Chinga/ Hé, é, Hé,
Chinga, Chinga/ Hé, é, Hé (ND1)⁸

8 Pablo Cirio (2015) considera que esta comparsa era de afroporteños, pero se trata de un error. Cuatro fuentes de época la describen como compuesta por jóvenes “conocidos” de la alta sociedad y una de ellas refiere explícitamente que encarnaban a una “raza” a la que no pertenecían; *El Porteño*, 9/2/1877, p. 2; *La Ondina del Plata*, 24/3/1878, p. 144; *El Porteño*, 17/2/1877, p. 2; *Caras y Caretas*, no. 1795, 25/2/1933, pp. 21-22.

¿Cuál era la fuente para cantos como este o para el estilo bozal? La respuesta es compleja. Seguramente habría todavía en Buenos Aires personas nacidas en África o sus descendientes inmediatos que hablaban así y muchos otros que lo recordaban del habla de padres, abuelos o sirvientes. Pero para 1870 no era un modo de habla usual entre los afroporteños. Sin embargo, seguía circulando profusamente como estilo literario. El bozal o “habla de negros” fue un recurso muy transitado en la poesía y el teatro españoles desde el siglo XVI en adelante. Lo frecuentaron no pocos escritores blancos, incluso algunos de los más renombrados del Siglo de Oro, y tuvo cultores en toda la América hispana (Lipski, 2005). El influjo directo de la literatura ibérica queda probado por el hecho de que una de las canciones en bozal que cantaban Los Negros –la primera de todo el inventario– pertenecía a una zarzuela española (LN10).

Al mismo tiempo, desde las primeras décadas del siglo XIX el Río de la Plata fue uno de los focos más importantes de América Latina en la producción de literatura en bozal, a la que contribuyeron blancos pero también afroargentinos y afroporteños. La primera pieza teatral local que lo emplea, de hecho, fue autoría de un dramaturgo afrodescendiente (Adamovsky, en prensa) y también hubo en la década de 1830 autores blancos que hicieron lo propio. Más aún, en la década de 1870 había ya comparsas de afrodescendientes que cantaban en bozal y seguramente también fragmentos de canciones en alguna lengua africana (Adamovsky, 2023b). Es perfectamente posible que las de blancos se inspiraran también en ellas.

La única canción que remeda algún idioma africano es un buen ejemplo de la posibilidad de influencias múltiples y cruzadas. Desde el siglo XVII, la palabra “curumbé” (o “gurumbé”), de origen africano, aparece utilizada frecuentemente en la tradición literaria en bozal de diversos países latinoamericanos; a más tardar en 1830 la usa un poeta afroargentino (Lipski, 2005, Appendix). Y las líneas “María y curumbamba/ María curumbé” aparecen en la letra de un candombe supuestamente tradicional, de afroporteños, registrado por Bernardo Kordon en 1938 (Kordon, 1938, pp. 46-47).

La cronología en el corpus analizado permite arriesgar una hipótesis. Las canciones más tempranas de cualquier tipo que tenemos son las de Los Negros, que fue la pionera. Las doce que recopilamos corresponden al período 1867-1870. De ellas, la única en bozal es justamente una que no era composición propia sino retomada de una zarzuela que se había estrenado en Buenos Aires en 1869 y que la comparsa cantó al año siguiente. Entre las otras once hay una más en un habla idiosincrática, pero imita el estilo andaluz (LN3), otro indicio de la influencia del teatro ibérico. Lo mismo vale para la canción más temprana de Los Negros (LN13), en la que el personaje que canta se identifica como un negro plantador de tabaco de “La Habana”, dueño él mismo de esclavos negros, lo que también remite al universo caribeño típico de las zarzuelas. Las primeras letras en bozal compuestas especialmente por una comparsa de blancos son las de La Africana de 1876. Por otra parte, la primera comparsa de afroporteños salió recién en 1869; al año siguiente los afroargentinos de Pobres Negros Orientales ya estaban cantando en bozal en Montevideo; en 1878 se mudaron a Buenos Aires, donde participaron de los carnavales durante varios años (Goldman, 2008,

p. 205). Las mismas zarzuelas españolas en las que se cantaba en bozal también se veían desde mucho antes en la capital uruguaya. Todo eso sugiere que el bozal pudo haber llegado al carnaval rioplatense desde la tradición literaria española —directamente por vía de las compañías de zarzuela que visitaron la región desde la década de 1850 y/o mediada por las apropiaciones *previas* que ya había tenido esa tradición en el Río de la Plata—, antes que por influencia directa del habla que pudieran tener algunos afroporteños. Como vimos, la única canción que remeda una lengua africana es la más tardía y posiblemente también conectaba con el influjo literario de la tradición bozal previa.

Cabe señalar que, además, tres canciones también imitaban otras hablas étnicas: una la de los vascos (PP6) y dos el “cocoliche” de los italianos recién llegados (PP7, PP8). Nada extraño hay en esto: en la época era bastante habitual que comparsas de todo tipo —incluyendo las de afrodescendientes— encarnaran lúdicamente a diversas colectividades.

Marcaciones étnico-raciales

Las agrupaciones de blancos tiznados aludían a la etnicidad que buscaban representar a través de los nombres que elegían para sus comparsas, a veces de sus vestuarios, ritmos y performances callejeras y cuando hablaban en bozal. Pero además, la abrumadora mayoría de las canciones —44 de las 58 de letras conocidas— refuerzan esa identificación de manera explícita mediante términos específicos. A la hora de presentarse, el preferido es “negro/a”, presente en 35 canciones, a las que se suman otras tres con variantes como “negrito”, “neguito” y “ninglito”.⁹ En general como su sinónimo y en la mismas letras, en 10 canciones aparece también “moreno”.¹⁰ Seguramente por su nombre, La Africana es la única comparsa que utiliza también “africano” como autodesignación, en siete de sus letras.¹¹

Temas centrales

En sus contenidos principales, casi todas las letras de canciones se pueden agrupar en dos grandes temáticas. El goce y la alegría del carnaval es una de ellas: 17 canciones se dedican total o parcialmente a celebrar el propio carnaval y a convocar al disfrute, a la alegría, a la libertad, al desenfado, a la locura, a olvidar las penas, a buscar encuentros amorosos, al baile y la bebida.

El otro tema dominante es el amor: 43 canciones de todos los géneros aluden al sentimiento (la mayoría de ellas gira enteramente en torno de él). De todas, la porción minoritaria —diez canciones— tienen un destinatario genérico, es decir, del que no se indica etnicidad, aunque sí queda claro que es femenino. La gran mayoría —33 composiciones— sí alude de manera explícita al color del objeto

9 “Negro”: NA1, NA2, ND2 a 4, XN2, LN1 a 7, LN11, LA3 a 8, LA10 a12, LA14 a 17, LA19 a 21, LA23, LA25. “Negrito”: NA1. “Ninglito”: XN1. “Neguito”: LN10.

10 LA11, LA3, LA9, LA15, LA16, LA19, LA22, LA23, LA27, PP1.

11 LA1, LA7, LA9, LA10, LA14, LA15, LA26.

de su amor, que casi siempre es del sexo femenino; solo hay una en la que el personaje hablante es una mujer, una negra que canta su amor a un negro (LN2).

De esas 33, 29 giran en torno de varones negros que declaran su amor por las blancas, elogian su belleza, suplican por su atención o se ofrecen a ellas (una temática típica de las habaneras de zarzuelas españolas) (Saraiva, 2020). La mayoría se enmarca en lo que podría denominarse *amor romántico*: hablan del sentimiento de manera general y más bien solemne, declaran su amor por una “niña”, padecen por no tener su atención.¹² Unas cuantas se aventuran en lo que podría llamarse *amor sensual*: refieren al “el fuego de la pasión” (LN6), al “fuego del corazón” (LN7), se declaran negros “fogosos” (LA5), advierten que “la que pruebe mi dulce/ Ha de buscarlo otra vez” (LA23) o motivos comparables (LN1, LA7, LA15, LA20, LA21). Alguna letra avanza en un leve tono picaresco, como la que dice a la mujer “Arrímese usted un poquito./arrímese usted, por Dios!/ hay! por Dios, no se arrime Ud. tanto,/ que puede vení el señó” (LA13). Hay que decir, sin embargo, que es una sensualidad tímidamente expresada: no hay letras o descripciones que aludan a los cuerpos de manera lujuriosa o subida de tono. Solo una podría interpretarse como una sexualización del cuerpo de un varón afrodescendiente, bien que de manera oblicua, por vía de una mención a su “morrongo” (gato) tras la cual no cuesta suponer la alusión a su órgano sexual (LA2).

En seis canciones el personaje negro manifiesta amor por una mujer negra. En dos de Los Negros lo hace en tono más bien romántico (LN4, LN5) mientras que predomina lo sensual en la que provenía de una zarzuela (LN10). En dos canciones de La Africana, las negras aparecen descritas como “fogosas” (LA4) o de “labios de fuego” (LA6), un tipo de alusión que nunca se hace presente cuando la muchacha deseada es blanca (para ellas las descripciones giran solo en torno de la hermosura, el candor o incluso la pureza); la otra es de tono romántico (LA25). Hay finalmente otra canción en la que una mujer deseable aparece nombrada como “morena” y descrita como figura sensual por contraposición a las “rubias”, lo que indicaría que no usa el término en referencia a una afrodescendiente sino a una blanca de pelo oscuro. Sin embargo, las coloca a mayor proximidad étnica cuando afirma que “que entre negros y morenas/ solo hay un paso que dar” (LN7). Cabe destacar que el tema del amor hacia una mujer no-blanca estaba presente también en algunas comparsas que no eran de tiznados; por caso, Los Trovadores tenían una habanera que solicitaba el amor de una “negra” y el Orfeón Español una canción para una “trigueña”.¹³

En todo el inventario hay solamente tres canciones cuyo tema central no sea la celebración del reinado de Momo o el amor: una le canta al lema “Libertad, Igualdad, Fraternidad” (LA1), otra expresa nostalgia por la vida pasada en África (LA25) y la tercera, en cocoliche, describe en tono picaresco el trabajo de un lustrabotas (PP8).

12 NA1, ND3, ND4, LN5, LN11, LN13, LA3, LA9, LA10, LA11, LA12, LA14, LA16, LA17, LA21, LA22, LA27, PP1.

13 *El Carnaval de Buenos Aires*, febrero 27-28-29, 1876; *La Prensa*, 24/2/1903, p. 5.

Figuras y motivos recurrentes

Como vimos, las relaciones entre negros y blancos aparecen como un bajo continuo y de diversas maneras en la gran mayoría de las canciones. La asimetría de poder entre negros y blancos está aludida de varias formas. Una de las más habituales es la de referir a las mujeres blancas como “amitas”, casi siempre cuando las mencionan como objeto de deseo amoroso, a veces cuando se trata simplemente de saludarlas. El término aparece en quince canciones de cuatro comparsas.¹⁴ Siempre lo hace en sentido afectuoso, a veces acompañado incluso de una declaración de disposición servicial hacia ellas. El masculino (“amo/amito”), en cambio, no se registra en ninguna. Por otro lado, si la estatura de las blancas aparece aumentada, la del negro con frecuencia aparece disminuida. En algunas canciones refieren a sí mismos como “pobres negros” (NA1, LN4, LA17, XN3) o “poble ninglito” (XN1), o aluden a su subalternidad mencionando la esclavitud reciente (LN5, LA1, LA17, LA25). Solo una –quizás no casualmente, recopilada en 1886, más tarde que el resto de las aquí analizadas– refiere a algún vicio moral, como el de ser “mamaos”, dicho jocosamente y en primera persona (XN2).

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

En algunas de las canciones el deseo está planteado de manera romántica o trágica. Quien lleva la voz cantante con frecuencia sufre al ser rechazado o al no encontrar la atención que desea. En cinco canciones (LN7, LA7, LA9, LA17, LA21), la condición de “esclavo” se utiliza como metáfora para referir a ese deseo que lo somete a la voluntad de la mujer, que es quien tiene el poder de permitirle saciarlo. En tres de ellas (LN7, LA7, LA17) el negro manifiesta incluso su esclavitud como deseo: *desea* hacerse esclavo de la mujer (“Quiérame pues, niña blanca/Que yo adorarla sabré/... De esclavo la serviré”, LA7). En otra, titulada justamente “El esclavo” (LA17), el sufriente negro dice que un beso de la muchacha ansiada lo liberaría del peso de sus cadenas, que no son otras que el “yugo” de la pasión. Aquí la analogía entre la condición del esclavo y el sometimiento al deseo por una mujer, con las penurias que ello implica cuando no logra consumarse, se vuelve explícita. Finalmente, tres canciones (LN7, LN13, LA7) plantean que la condición de negro no es de nacimiento: quien canta dice que, si tiene el rostro negro, es “Porque lo ha quemado/ El fuego de inmenso amor” (LA7). Lo que en estas letras es explícito da una clave de lo que se halla implícito en las demás: la condición (sometida) del negro sirve como

14 ND2, XN2, LN3, LN7, LN11, LN13, LA3, LA7, LA8, LA11, LA14, LA15, LA16, LA22, LA27.

metáfora de la propia condición deseante de los varones jóvenes que lo encarnan. Lo que además conecta bien con uno de los atractivos principales que tenía el carnaval en estos años, que era, para los jóvenes de clase acomodada, entablar algún vínculo con las muchachas, y aprovechar el clima de relajación de la rígida etiqueta que regía el resto del año.

Claro que esa metáfora involucra un cruce de la frontera de raza que a nadie podía pasar inadvertido. En seis canciones tal desafío aparece presentado como algo risible: el coro –que también da voz a negros/as– se burla o critica la ocurrencia del hablante principal de pretender a una blanca, lo que aparece como algo gracioso, presuntuoso o fuera de lugar (LA7, LA9, LA14, LA15, LA23, PP1). Pero es interesante constatar que 9 canciones, risibles o no, reclaman de manera explícita el derecho de los negros de cortejar a las blancas en una sociedad regida por el principio de la “igualdad” (NA1, LN11, LA3, LA10, LA12, LA14, LA16, LA20, LA15, esta última lo hace literalmente en respuesta a las críticas del coro). Dos de ellas exigen a las blancas que reconozcan que “negros y blancos somos hijos de Adán” (LN11, LA3). Otra hace un verdadero elogio de la perspectiva de la mezcla entre negros y blancos y afirma que “es mentira el color” (LA20).

De hecho, el reclamo de igualdad y la crítica a la discriminación racial es un tópico muy presente en las canciones: diez de ellas lo tratan de manera bastante explícita (LA1, LA3, LA10, LA12, LA14, LA15, LA25, LN4, LN5, LN11). Dos, por caso, sitúan la nostalgia por una felicidad pasada en el continente africano (LN5) y una dice explícitamente que la libertad allí perdida ya no había sido posible en América, “en la jaula del blanco” (LA25). Otras recuerdan con amargura “las cadenas” del blanco (LN5) y el “látigo del capataz” cuando trabajaba “en la hacienda del niño blanco” (LN4). El Himno de La Africana llamaba a los negros a “romper sus cadenas” (LA1) y otra levantaba en su nombre “la bandera de igualdad” (LA12).

Además de todo eso, lo negro también aparece asociado en varias canciones con la alegría, el goce, el placer y el tiempo de libertad y fraternidad que habilitaba el carnaval (LA19, LA21, LA23, LA26, LN1, LN5, LN10, ND2, XN1). Como he mostrado a propósito de Los Negros y La Africana, la personificación del negro, su alegría desembozada, habilitaba a los jóvenes de clase alta una evasión respecto de las rigideces propias del mundo social distinguido, en el que las emociones, más que liberarse, debían contenerse. Precisamente, la evasión que también permitían los tres días de carnaval (Adamovsky, 2021a y 2021d).

Canciones de comparsas de etnicidad desconocida

En una breve descripción de las 32 canciones de comparsas de las que no hay certeza sobre la etnicidad de sus miembros, puede decirse que no hay diferencias demasiado significativas. El período que cubren las letras halladas está desplazado hacia adelante: van de 1871 a 1888, con una de 1900, lo que sugiere que quizás algunas fuesen de agrupaciones de blancos tiznados de condición modesta o mixtas, que incluían también a algunos negros (es menos probable pero técnicamente podría haber también alguna de comparsa exclusivamente de afrodescendientes, no podemos descartarlo del todo).

Los géneros musicales son los mismos, con predominio de habaneras/tangos. La influencia del teatro y la música ibéricos está sugerida además por tres letras que refieren a escenarios caribeños, plantaciones o “islas de azúcar” (NZ3, NZ1, NZ4). Los estilos de habla, además del castellano, muestran varias en bozal (NZ1, NZ2, NG1, CA2, CA3, CA4, NN1) y una aplebeyada (CA7). Una diferencia digna de mención es que en estas canciones sí pueden hallarse algunas pocas palabras que se sabe que proceden de lenguas africanas, como “mandinga” (CA4), “malunga” (CA6), “cemba” (PM1) y “katinga” (NZ5). Cabe señalar que eso era relativamente habitual en las canciones de comparsas de afrodescendientes de esos años, lo que podría hablar de influencias (Adamovsky, 2023b).

En cuanto a los temas, también aquí los dos principales son la celebración del carnaval y el amor. La figura de la “amita” también aparece (PU1, CA3, CA8, PM1) y, lo que no habíamos hallado antes, “amo” figura una vez en masculino, también en sentido afectuoso (CA2). Las letras de amor de un negro por una blanca están bastante presentes (NZ1, NZ2, NZ3, NS3, NN1) y también hay alguna en la que el objeto de deseo amoroso es una negra (NT1, CA3). Hay tres letras, todas de la misma agrupación, en las que es una negra la que toma la palabra y declara su amor por un negro, con el que sostiene canto a contrapunto (CA4, CA5, CA7).

De todo este conjunto, hay dos canciones que son decididamente diferentes. Una se titula “El negro blanqueador” (PM1) y es muy conocida: fue citada muchas veces por la bibliografía especializada, pero adjudicada a la comparsa de afroporteños 6 de Enero, un equívoco que se arrastra desde hace mucho (Castro, 2001, p. 127; Martín, 2017; Bernand, 2001, p. 143; Ocoró Loango, 2011). Como mostré en otra parte (Adamovsky, 2023b) no hay dudas de que esto es un error de lectura de la fuente, la que aclara que quien la cantaba “desempeña el papel de negro” cada año en carnaval. Es decir, que al menos el cantante no era un afrodescendiente real. En su letra un “pobre negro” se dirige a las “amitas” pidiendo afecto e indulgencia. Hasta allí nada inusual. Pero al final desarrolla toda una protesta, en la que se lamenta de que los inmigrantes italianos se queden con los oficios y empleos que tradicionalmente desempeñaban los negros, lo que los desplazaba del mercado laboral. Se trata de la única pieza que refiere a este tema: ninguna otra de las que analizamos refleja tensiones laborales entre gringos y negros ni aborda temáticas laborales del tipo que fuese. Tampoco lo hace ninguna de las más de cien canciones conocidas de afroporteños que he analizado en otra parte (Adamovsky, 2023b).¹⁵ Por otro lado, ese tipo de tensiones tampoco aparece tematizado en los periódicos afroporteños de la época, que muestran, antes bien, relaciones fluidas entre la colectividad y los recién llegados de Italia (Geler, 2010, pp. 79, 84 y 256). En fin, lo que se ha tomado como prueba de resentimiento de los afroporteños contra los gringos viene de una sola canción que además no es afroporteña; el tema no está presente en otras canciones de comparsas de ninguna clase.

15 Es interesante, sin embargo, notar que en 1883 los Negros Gramilla, comparsa afrodescendiente del carnaval montevidiano, cantaba otra canción de contenido muy similar (Alfaro, 1991-1998, pp. II, 126).

La otra canción de letra inusual en tono y contenido es al Himno de presentación que usaban los Negros Azúcares (NZ5), escrito por Sebastián Berón, quien más adelante se haría conocido como payador gauchesco. Es la única letra en la que una comparsa se autoidentifica como de “negros pintados” (no la listé como tal porque no puedo saber si no incluía también afrodescendientes). Presenta además una imagen de sí picaresca y desafiante:

Somos negros de gordo mondongo,/ De candombe, tambor, masacayé;
Cuando entramos tocando en el bombo,/ Nos hacemos echar a la calle.
Y no usamos tampoco cuchillo,/ Porque somos muy buenos muchachos,
Que saltamos lo mismo que el grillo,/ Cuando estamos un poco borrachos.
Todos somos muy buenos morochos,/ Y machuchos las hembras y machos
Que saldremos de noche a las ocho,/ Al compás de los clásicos tachos (NZ5).

Conclusión

El análisis de las canciones aquí presentadas confirma, de múltiples maneras, la hipótesis con la que vengo trabajando: que las comparsas porteñas de blancos tiznados no derivan sus prácticas de las del *blackface minstrelsy* y que, por el contrario, conectan mejor con las tradiciones de tiznado escénico que venían del espacio del Atlántico (afro)hispano, vía España. El predominio de géneros como el tango y la habanera, el hecho de que las comparsas tomaran canciones de zarzuelas, la posibilidad de que el bozal hubiese llegado directamente de allí, las alusiones a escenarios caribeños: todo apunta a esa conexión. El nombre preferido para los negros y negras ficticiales de las canciones es Francisco/a (EP1, NZ1, LA14), justamente uno de los tres más habituales en la literatura cómica tradicional española sobre negros, según el relevamiento de una especialista (García Barranco, 2010). La figura de la “amita” también está bien representada en la tradición de literatura en bozal de España, Bolivia, Cuba o Puerto Rico y en la del Río de la Plata de la primera mitad del siglo XIX (Lipski, 2005, Appendix).

Lo que vimos sobre los contenidos de las letras también apunta en el mismo sentido. Por supuesto, podían contribuir a reforzar estereotipos sobre la supuesta musicalidad, sumisión, comicidad o sensualidad de los negros. Pero ninguna de las canciones aquí listadas se acerca al modo violentamente denigratorio en que se los representaba en los espectáculos de *minstrelsy*, cuyo humor con frecuencia consistía en retratarlos como imbéciles o en destacar su supuesta fealdad. Además, varias de nuestras canciones de carnaval, como vimos, tenían contenidos antirracistas: defendían el derecho a la igualdad, condenaban los prejuicios raciales, aludían al pasado de esclavitud como un oprobio, recordaban el “látigo del capataz” y las penurias del pasado. La presencia de esta crítica las hace bastante diferentes a las canciones típicas del *minstrelsy*, que con mucha frecuencia, por el contrario, eludían cualquier crítica a la opresión racial e idealizaban la vida supuestamente simple y feliz de los afroestadounidenses en las plantaciones de algodón o de maíz (Adamovsky, 2021b).

La comparación con las canciones que en la misma época cantaban las comparsas de afrodescendientes arroja resultados paradójicos, al menos a primera

vista. Los pocos trabajos que se detuvieron, aunque sea someramente, en los contenidos de las de blancos tiznados, afirmaron que tenían un tenor racista y que denigraban a los afrodescendientes. Que aludieran a las “amitas” o los presentaran como “pobres negros” y “esclavos” era prueba de la voluntad de disminuirlos; que los representaran de manera sensual, de la de sexualizarlos (Geler, 2011; Geler, 2010, pp. 58-59, 149-50; Chasteen, 2000). El uso del bozal era una parodia que los ridiculizaba (Sánchez et al., 2006; Cirio, 2015). Edith Jackson (2007) fue más allá, y sostuvo que las canciones de blancos tiznados y de negros contrastaban de manera muy clara en tres puntos: en términos de estilo, las de afrodescendientes tendrían estructura de “llamada y respuesta, típica de la tradición oral africana”, mientras que sus contrapartes no. En términos de contenidos, las de blancos tiznados mostrarían la continuidad del paternalismo colonial, lo que se probaría por la constante invocación a las “amitas” y por la utilización del término “morenos” en lugar de “negros” (lo que invisibilizaría a estos últimos), junto con la voluntad de “animalizar” o “sexualizar” el cuerpo afrodescendiente. Por el contrario, las comparsas de negros reales hablarían en sus canciones de los problemas ocupacionales (se apoya para esto únicamente en “El negro blanqueador”, que como vimos es un error) y apuntarían a presentar visiones del propio cuerpo que destacan su belleza y elegancia sin sexualizarlo. Por su parte, en acuerdo con uno de estos puntos, Norberto Cirio sostuvo que la estructura de llamada y respuesta era también distintiva del legado afro, aunque por lo demás llamó la atención sobre la existencia de amplias similitudes entre las canciones de ambos grupos, básicamente, por la adopción de patrones culturales europeos por parte de los afroporteños (Cirio, 2015).

En otro sitio presenté un inventario de más de cien canciones conocidas de comparsas de afroporteños (Adamovsky, 2023b). Los resultados del cotejo con las que aquí analizamos no permiten validar las afirmaciones referidas en el párrafo anterior. En verdad, si algo salta a la vista de la comparación es que las de negros reales y las de blancos tiznados son prácticamente indistinguibles. Los géneros musicales preferidos son los mismos, con fuerte presencia de habaneras y tangos (la única diferencia apreciable es que el vals está bastante más representado entre las comparsas afroporteñas). La estructura de llamada y respuesta está tan presente en unas como en otras. Lo mismo vale para los estilos de habla: entre las de afrodescendientes se registran siete canciones en bozal –proporcionalmente menos, pero de todos modos una cantidad considerable– y ninguna en lengua africana (aunque eso no significa que no las usaran en los estribillos al marchar). Como entre las de blancos, también hay canciones de habla plebeya y dos que imitan el vasco. En las marcaciones étnico-raciales no hay diferencias: los personajes de canciones de los dos tipos de comparsa se autodenominaban “negros/negritos” tanto como “morenos”. En cuanto a los contenidos, las letras son extremadamente similares: los temas centrales –la celebración del carnaval y el amor– son los mismos (que eran, además, las temáticas que preferían las comparsas de cualquier otro tipo). El amor interracial está muy presente en las canciones de afroporteños, que manifiestan deseo por las mujeres blancas con la misma intensidad que las de blancos tiznados. Ese amor está plasmado en letras románticas tanto como en otras risibles, que se mofan de los negros que

pretenden a las blancas, pero que también reivindican el derecho a amar al desafiar fronteras raciales. En cuanto a la representación del cuerpo afro, las de afrodescendientes realzan la belleza propia, pero son incluso más sensuales y picarescas que las de los blancos y se permiten alusiones eróticas más explícitas, como el “mover la *bunda* (traseo)” o llevar “polleras bien cortitas”. En cuanto a las figuras y motivos recurrentes, en muchas de sus letras los afroporteños refieren a afectuosamente a las “amitas”, se presentan lastimosamente como “pobre negros” y no faltan las que declaran su intención de servir de “esclavos” a las niñas. La misma dualidad que encontramos en las canciones de las comparsas de tiznados se reencuentra en las de afroporteños: al nombrar a su objeto de deseo como “amita” muestran su condición subalterna, pero al mismo tiempo se colocan en un plano de igualdad al pretender seducirlas. De nuevo: igualdad y desigualdad planteadas en el mismo gesto. Por otra parte, los negros también aparecen asociados al clima de alegría y libertad del carnaval y algunas canciones manifiestan de manera explícita la felicidad y el beneplácito por tener un espacio que blancos y negros puedan compartir en pie de igualdad (Adamovsky, 2023b).

Para encontrar diferencias hay que hilar mucho más fino. Una notable viene no tanto del contenido, sino del hecho de que hubo numerosas comparsas de afroporteñas, mientras que, como vimos, las de blancos tiznados eran todas masculinas. En las letras de las comparsas de negras aparecían dimensiones de género que no estaban en las masculinas (ni en las de negros ni en las de blancos). Otra diferencia de grado es que en las de afrodescendientes no era extraño hallar palabras en lenguas africanas, que como vimos no aparecen en las de blancos (aunque sí, algunas, en las de etnicidad desconocida, más tardías). Acaso las tres diferencias más notables son de signo contraintuitivo. Por una parte, muchas canciones de comparsas de negros eran neutras desde el punto de vista étnico: solo una poción se interesaba en aludir a la etnicidad propia. Por otro lado, eran mucho menos proclives que las de blancos a recordar las injusticias del pasado esclavista y a plantear críticas al racismo. Cuando lo hacían, lo hacían de manera más suave y elusiva. Finalmente, cinco canciones refieren en masculino a los “amitos”, también en sentido afectuoso (Adamovsky, 2023b).

Tres datos adicionales refuerzan la afirmación de que las letras de comparsas de blancos y negros son (casi) indistinguibles. Uno es las frecuentes confusiones en la atribución de canciones a unas y otras, como vimos a propósito de “El negro blanqueador”. Más aún, un trabajo reciente ejemplificó la persistencia de las identidades diaspóricas, la afirmación de un orgullo negro y la resistencia de la colectividad frente a las visiones racistas con lo que en verdad era el himno de presentación de Los Negros (LN1), pionera de las comparsas de falsos negros (Guevara Jaramillo, 2019). Que esta confusión pueda pasar inadvertida dice mucho del tenor de las canciones que cantaban los blancos tiznados. Otro dato llamativo es que he identificado que una comparsa de afrodescendientes, Pobres Negros Orientales, incluyó en cuatro de sus canciones fragmentos de canciones compuestas por La Africana (LA7) y por Los Negros (LN7, LN5, LN12). Y no cualquier fragmento: precisamente los que referían a negros y negras (Adamovsky, 2023b). Como si, para ellos, el modo en que los blancos los representaban en los carnavales estuviese perfectamente en sintonía con la

manera en que ellos mismos lo hacían. En el mismo sentido, al menos en dos oportunidades el periódico afroporteño *La Perla* reprodujo en sus páginas letras de la comparsa montevideana Negros Lubolos, de falsos negros, sin signos de que la percibieran como algo diferente o inusual ni agresivo.¹⁶ Finalmente, sabemos que las letras de algunas de las comparsas de afroportuguayos que actuaban en Montevideo –incluso alguna de contenido antirracista– eran autoría de Julio Figueroa, que era un escritor blanco que también escribía canciones para comparsas de tiznados (Alfaro, 1991-1998, pp. I, 67 y II, 55, 109). Y cabe mencionar que se ha documentado que algunos afrodescendientes también se tiznaban el rostro –como los blancos– como modo de hacer (más) visible su etnicidad (Geler, 2011).

Nada de esto lleva implícita una interpretación acerca del sentido de las *performances* de negritud que realizaban los blancos durante el carnaval, ni del modo en que se relacionaban con las jerarquías y la opresión raciales o con las narrativas nacionales de blanqueamiento que, más hacia fin de siglo, empujaron a los afroportuguayos a un lugar de menor visibilidad. El objetivo de este trabajo fue mucho más modesto: presentar un inventario y un análisis descriptivo de las canciones. Avanzar en una interpretación del sentido de las *performances* de negritud que se ponían en juego requeriría mucho más que el análisis de las canciones: en primer lugar, habría que reponer la totalidad de las dimensiones que involucraba la actuación de las comparsas. Además, analizar las relaciones entre las de blancos y las de afroportuguayos (y también las interraciales), que compartían el espacio callejero durante el carnaval. Adicionalmente, sería preciso poner todo ello en relación con las jerarquías raciales y con los discursos y prácticas racistas propios de la época, pero también con las relaciones de clase (toda vez que, como vimos, hay un cambio temporal en ese sentido). Y, finalmente, comprender las diferencias de contexto no menores que existen entre el tiempo “normal” y el tiempo del carnaval, que en muchos sentidos se plantea como su reverso. Este trabajo se abstiene de avanzar en una interpretación meramente conjetural o deductiva del sentido de las canciones inventariadas: sin un estudio mucho mayor, cualquier conclusión al respecto sería apresurada.

La descripción que he presentado aquí alcanza, sin embargo, para dejar planteada la necesidad de prestar atención a las diferencias específicas que el fenómeno tiene respecto del género teatral del *blackface minstrelsy*, mucho más conocido. Y también, ya que los contenidos de las canciones de comparsas de tiznados son similares a los de las de negros, para dejar una advertencia sobre la inconveniencia de realizar afirmaciones unilaterales sobre el sentido de las primeras, antes de comprender el que tenía las segundas.

16 *La Perla*, no. 44, 28/3/1879, p. 1 y no. 45, 10/4/1879, p. 1.

Referencias

Adamovsky, E. (2021a). Los Negros, la primera comparsa de blancos personificando negros del carnaval porteño (1865-1870), *Cuadernos de Antropología Social* 54: 7-27.

Adamovsky, E. (2021b). *Blackface minstrelsy* en Buenos Aires: las actuaciones de Albert Phillips en 1868 y las visitas de los Christy's Minstrels en 1869, 1871 y 1873 (y una discusión sobre su impacto en la cultura local), *Latin American Theatre Review* 55 (1): 5-26.

Adamovsky, E. (2021c). Comparsas y agrupaciones de negros o africanizantes en el carnaval de Buenos Aires, 1864-1922: Un relevamiento crítico, *Avances del CESOR* 18 (25): 1-22.

Adamovsky, E. (2021d). La Africana: canciones de una comparsa de falsos negros del carnaval porteño (1869-1879), *Corpus: Archivos virtuales de la alteridad americana* 11 (2): 1-47.

Adamovsky, E. (2023a). Comparsas de blancos tiznados en el carnaval de Buenos Aires, 1865-1909: Relevamiento y descripción, *Diálogos. Revista Electrónica de Historia* (Costa Rica) 24 (2): 1-32.

Adamovsky, E. (2023b). Canciones de comparsas de afrodescendientes del carnaval de Buenos Aires (1870-1902): inventario y análisis de sus letras y formas musicales, *Latin American Music Review* 44 (2): 139-166.

Adamovsky, E. La escenificación de lo negro en los teatros y carnavales de Buenos Aires, 1825-1890: indicios de la influencia del Atlántico (afro)hispano, *História* (São Paulo) En prensa.

Alfaro, M. (1991-1998). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. 2 vols. Trilce.

Andrews, G. R. (2007). Remembering Africa, Inventing Uruguay: Sociedades de Negros in the Montevideo Carnival, 1865 – 1930. *Hispanic American Historical Review* 87 (4): 693-726.

Barreda, E. M. (1946). Canciones de otros tiempos. *Atlántida* 954 (julio): 33 y 86.

Bernand, C. (2001). *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Fundación Histórica Tavera.

Castro, D. S. (2001). *The Afro-Argentine in Argentine culture: el negro del acordeón*. E. Mellen Press.

Chasteen, J. C. (2000). Black Kings, Blackface Carnival and Nineteenth-Century Origins of the Tango” En *Latin American Popular Culture: an Introduction*, editado por William Beezley y Linda Curcio-Nagy, 43-57. SR Books.

Cirio, N. P. (2015). Estética de la (in)diferencia: Las canciones de las sociedades carnales afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado. *Latin American Music Review* 36 (2): 170-93.

García Barranco, M. (2010). Correlaciones y divergencias en la representación de dos minorías: negroafricanos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro. En *La esclavitud negroafricana en la historia de España siglos XVI y XVII*, editado por Aurelia Martín Casares y Marga G. Barranco, 151-71. Comares.

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

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

Goldman, G. (2008). *Lucamba: Herencia africana en el tango, 1870-1890*. Perro Andaluz.

Guevara Jaramillo, N. (2019). Afrodescendientes, cuerpo y nación en Argentina: una exploración a partir de la literatura (1837-1882). *Cultura representaciones sociales* 13 (26): 62-96.

Jackson, E. M. (2007). Bajo construcción en carnaval: las identidades étnicas en las letras de algunas comparsas afro-argentinas del siglo XIX. *Konvergencias Literatura* 6: 20-40.

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

Kordon, B. (1938). *Candombe: contribución al estudio de la raza negra en el Río de la Plata*. Continente.

Lipski, J. M. (2005). *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge University Press.

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

Martín, A. (2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* 2017: 200-229.

Ocoró Loango, A. (2011). La emergencia del negro en los actos escolares del 25 de mayo en la Argentina: del negro heroico al decorativo y estereotipado.” *Pedagogía y Saberes* 34: 33-50.

Sánchez, D., Andruchow, M., Costa, M. E. y Cordero S. (2006). El Carnaval de los “blancos negros”. En *Buenos Aires negra: identidad y cultura*, editado por Leticia Maronese, 115-144. CPPHCCBA.

Saraiva, J.M. (2020). Diálogos transatlánticos: 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.

Listado de canciones

NB: Cada registro se inicia con el nombre de la comparsa a la que la canción pertenecía (precedida del código con el que se lo menciona en este artículo) y el resto de la información disponible, junto con la fuente de procedencia. A menos que se indique lo contrario, las publicaciones mencionadas se encuentran en la Biblioteca Nacional.

Comparsas de blancos tiznados

BA1 Buenos Aires: Informan que la comparsa Buenos Aires cantará un “tanguito”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

LA1 La Africana: “¡Africanos, libertaos!” (descrita como un “himno”; Letra de Juan O’Rork), *La Africana*, no. 1, 20/11/1870, p. 2.

LA2 La Africana: “El Gato”, *La Africana*, no. 12, 19/2/1871, p. 2. También en *Almanaque Carnavalesco, por Orion*, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, p. 98.

LA3 La Africana: “El suspiro del negro” (Mazurca compuesta en 1865 por Miguel E. Rojas para la comparsa Los Negros), *La Africana*, no. 13, 26/2/1871, p. 4. Partitura en IIE.

LA4 La Africana: “No sé qué tengo” (1871), *La Africana*, no. 13, 26/2/1871, p. 4. También en *Almanaque Carnavalesco, por Orion*, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, pp. 101-103.

LA5 La Africana: “Canción para la Sociedad Dramática-Musical La Africana/ Tercera canción” (Letra de Adolfo Lamarque), *El lince*, no. 6, 20-21/2/1869, p.

1. También en Adolfo Lamarque: *Ensayos poéticos*, Buenos Aires, Coni, 1871, pp. 184-185.

LA6 La Africana: “Canción escrita para la Sociedad Dramática-Musical La Africana y cantada en el Carnaval de 1871” (Letra de Martín Coronado), *Almanaque Carnavalesco, por Orion*, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, pp. 99-101. También en Martín Coronado: *Poesías*, Buenos Aires, Coni, 1873, pp. 41-44.

LA7 La Africana: “Canción en el carnaval de 1869”, *El Lince*, no. 5, 13-14/2/1869, pp. 2-3.

LA8 La Africana: “El negro José” (es la misma canción abreviada y transformada en castellano estándar que cantaba la comparsa Los Negros, autoría de Rafael Barreda), *Almanaque Carnavalesco*, por Orion, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, pp. 98-99; *La Africana*, no. 13, 26/2/1871, p. 2.

LA9 La Africana: “Cosas de Negro”, *Almanaque Carnavalesco, por Orion*, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, pp. 103-104; *La Africana*, no. 13, 26/2/1871, p. 2.

LA10 La Africana: “Himno”, *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876. Con pequeñas variantes en *El Carnaval Porteño*, Enero 9-10-11, 1877.

LA11 La Africana: “La Perla africana” (Habanera), *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

LA12 La Africana: “Mazurka”, *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

LA13 La Africana: “Habanera”, *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

LA14 La Africana: “El negro Antonio”, *El Carnaval Porteño*, Enero 9-10-11, 1877.

LA15 La Africana: “Los tres negros, Sociedad Musical ‘La Africana’. Carnaval de 1870, pliego suelto conservado en el Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’, Universidad Católica Argentina, 1870 (en adelante SMLA, 1870). Agradezco a Omar García Brunelli por facilitarme una fotografía.

LA16 La Africana: “Tango”, SMLA, 1870.

LA17 La Africana: “El esclavo” (Romanza), SMLA, 1870.

LA18 La Africana: “Marcha coreada I”, SMLA, 1870.

LA19 La Africana: “Brindis”, SMLA, 1870.

LA20 La Africana: “Schotis”, SMLA, 1870.

LA21 La Africana: “Habenera”, SMLA, 1870.

LA22 La Africana: “¿Qué es amor?”, SMLA, 1870.

LA23 La Africana: “Vals”, SMLA, 1870.

LA24 La Africana: “Marcha coreada II”, SMLA, 1870.

LA25 La Africana: “La patria del Africano”, *Almanaque Carnavalesco*, por Orion, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, p. 97-98.

LA26 La Africana: “Brindis”, *Almanaque Carnavalesco*, por Orion, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, p. 104.

LA27 La Africana: “Brindis”, *Almanaque Carnavalesco*, por Orion, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, p. 104-105.

LA28 La Africana: “Canción 10^a”, *Almanaque Carnavalesco*, por Orion, Buenos Aires, La Tribuna, 1871, p. 106.

LA29 La Africana: “Brindis”, *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

LN1 Los Negros: “Himno de Los Negros” (Letra de Miguel L. Noguera, música de Miguel E. Rojas, estrenada con coro y orquesta en el teatro Colón el 21 de septiembre de 1869), *Los Negros*, no. 22, 15/8/1869, p. 3 y en Miguel L. Noguera: *Recuerdos y esperanzas (poesías)*, Buenos Aires, Coni, 1870, pp. 30-32. La partitura se conserva en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (Buenos Aires) (en adelante IIE).

LN2 Los Negros: “Amores de una negra” (Letra de Negro Viejo [Rafael Barreda]), *Los Negros*, no. 40, 19/12/1869, p. 2.

LN3 Los Negros: “El negro José” (Letra de Negro Viejo [Rafael Barreda]), *Los Negros*, no. 41, 26/12/1869, p. 3.

LN4 Los Negros: “Mi Negra” (vals, Letra de Rafael Barreda, música de Miguel E. Rojas), *Los Negros*, no. 46, 30/1/1870, p. 2. Partitura en IIE.

LN5 Los Negros: “El negro viejo” (Letra de Rafael Barreda, música de Miguel E. Rojas), *El lince*, no. 5, 13-14/2/1869, p. 1. Partitura en IIE.

LN6 Los Negros: “Canción” (Letra del Dr. Miguel García Fernández, música de Miguel E. Rojas; cantada por Manuel Lacasa en el carnaval de 1869), *El lince*, no. 6, 20-21/2/1869, p. 1. Partitura en IIE.

LN7 Los Negros: “Segunda canción” (Letra y música de Miguel E. Rojas), repr.

en Manuel Bilbao: *Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días*, Buenos Aires, Alsina, 1902, pp. 157-158. Partitura en IIE. 1868.

LN8 Los Negros: Fragmento de canción recordada por el hijo de Rafael Barreda repr. en Enrique H. Puccia: *Historia del carnaval porteño*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 2000, p. 110-111. Coincide con los versos del “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. Puccia menciona como fuente un texto con recuerdos del hijo de Rafael Barreda (Barreda, 1946). 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. No debería entonces tomársela como una pieza de Los Negros.

LN9 Los Negros: “Los estornudos” (Letra de Rafael Barreda, música de Miguel E. Rojas), mencionada en *Los Negros*, no. 55, 3/4/1870, p. 4. Partitura en IIE.

LN10 Los Negros: Uno de los “tangos” de la zarzuela española *El Relámpago* estrenada en 1857 (libreto de Francisco Camprodón y música de Francisco Asenjo Barbieri), mencionado en *Los Negros*, no. 47, 6/2/1870, p. 2.

LN11 Los Negros: “El suspiro del negro” (Mazurka, 1867, música de Miguel E. Rojas), *La Africana*, no. 13, 26/2/1871, p. 4. Partitura en IIE.

LN12 Los Negros: “Dedicatoria a las Orientales”, *El Siglo* (Montevideo), 3/3/1867, p. 2.

LN13 Los Negros: Sin título (“Vivan las niñas...”), *El Siglo* (Montevideo), 3/3/1867, p. 2.

NA1 Negros Argentinos: “Habenera” (letra de P.B.), *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

NA2 Negros Argentinos: “Mazurka” (letra de P.B.), *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

ND1 Negros Candomberos: “Marcha”, *El Carnaval Porteño*, Enero 9-10-11, 1877.

ND2 Negros Candomberos: “Habenera”, *El Carnaval Porteño*, Enero 9-10-11, 1877.

ND3 Negros Candomberos: “Mazurka”, *El Carnaval Porteño*, Enero 9-10-11, 1877.

ND4 Negros Candomberos: “Mazurka”, *El Carnaval Porteño*, Enero 9-10-11, 1877.

PP1 Progreso del Plata: “Danza”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds):

El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año, Buenos Aires, 1871.

PP2 Progreso del Plata: “La porteña encantadora” (“Habanera”), en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

PP3 Progreso del Plata: “Coro de Jugar con fuego”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

PP4 Progreso del Plata: “Coro de Galanteos en Venecia”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

PP5 Progreso del Plata: “Jota Coreada”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

PP6 Progreso del Plata: “Canción del Vasco”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

PP7 Progreso del Plata: “El zapatero”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

PP8 Progreso del Plata: “El Limpia-Botas”, *La Tribuna*, 27/2/1870, p. 3.

PP9 Progreso del Plata: “Los tres progresistas”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP10 Progreso del Plata: “El Galán”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP11 Progreso del Plata: “El progresista...de amor”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP12 Progreso del Plata: “La Despedida”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP13 Progreso del Plata: “Adiós...adiós”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP14 Progreso del Plata: “El carnaval de 1869”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP15 Progreso del Plata: “A vuestra salud!!”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP16 Progreso del Plata: “¡¡¡Los Serenos!!!”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

PP17 Progreso del Plata: “El Farsante”, *La Tribuna*, 7/2/1869, p. 3. Letra desconocida.

XN1 Comparsa desconocida. Fragmento de canción reproducida en *La Nación*, 19/2/1950 p. 6.

XN2 Comparsa desconocida. Canción sin nombre transcripta en Cristils Ministrils: “Los negros falsificados” (1886), repr. en Luis Soler Cañas: “Pardos y morenos en el año 80...”, *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, no 23, 1963, pp. 272-309.

XN3 Comparsa desconocida. Fragmento de una canción repr. en Daniel Omar de Lucía: “Carnaval y sociedad en la Gran Aldea”, *Todo es historia*, no. 331, 1995, pp. 8-24. (El autor refiere que la tomó de *La Tribuna*, 2/3/1862, pero no se la encuentra allí. En comunicación personal dice que seguramente se equivocó al anotar la fecha. No pude hallarla en otras fechas o periódicos).

YY1 Yatay: Canción “de negros” de título desconocido, *La Tribuna*, 18/2/1866, p. 2. Letra desconocida.

Comparsas de etnicidad desconocida

CA1 Candomberos de África: “Hinno” (sic), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA2 Candomberos de África: “La llegada del tío José” (“Tango no. 1”), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA3 Candomberos de África: “El Intusiasmo (sic) de una Negrita” (“Waltz”), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA4 Candomberos de África: “Un negro enamorado” (“Habanera”), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA5 Candomberos de África: “Pasión de un negro” (“Mazurka”), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA6 Candomberos de África: “Recuerdo” (“Habanera”), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA7 Candomberos de África: “Waltz”, *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA8 Candomberos de África: “Brindis” (“Schottis”), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

CA9 Candomberos de África: “Despedida” (“Marcha”), *La Palabra*, 12/2/1888 al 14/2/1888.

EP1 Estrella del Plata: “El negro changador” (autoría Luis Barrera), canción estrenada en el teatro Victoria el 18/4/1869. Referida en Vicente Gesualdo: *Historia de la música en Argentina*, 1536-1961. Tomo III, Buenos Aires, Beta, 1961, p. 849. Letra desconocida.

HA1 Hijos del África: Cantan un vals, *Crítica*, 6/3/1916, p. 4. Letra desconocida.

NN1 Comparsa desconocida. “El negro charlatán”, pliego repr. como anexo en Alicia Martín: *Folclore en el carnaval de Buenos Aires* (Tesis doctoral inédita), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.

NG1 Los Congos: “Lejamos l’ algarabía”, repr. en Norberto Pablo Cirio: *En la lucha curtida del camino: Antología de literatura oral y escrita afroargentina*, Buenos Aires, INADI, s./f. [c. 2008]. La retoma a su vez del manuscrito “Comparsas afroargentinas”, de Ortiz Oderigo, propiedad de la Universidad Tres de Febrero, en el que indica que le fue dictada por un anciano afroargentino.

NM1 Negros Marineros: “Mazurka”, *El Arlequín*, no. 5, 15/2/1877, p. 3.

NO1 Negros Oliveros: “Himno” (letra de Luis Upomoche? [ilegible]), *La Prensa*, 26/2/1900, p. 3. Letra desconocida.

NO2 Negros Oliveros: “Brindis” (letra de Luis Upomoche? [ilegible]), *La Prensa*, 26/2/1900, p. 3. Letra desconocida.

NO3 Negros Oliveros: Tipo: “Marcha final”. Letra de José M. Otero? [ilegible]), *La Prensa*, 26/2/1900, p. 3.

NP1 Negritas del Plata: Cantan canciones y habaneras, *La Ondina del Plata*, 10/3/1878, pp. 116-17. Letra desconocida.

NS1 Negros Americanos: “Waltz”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

NS2 Negros Americanos: “Habanera”, en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

NS3 Negros Americanos: “La Coqueta” (“Polka”), en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

NS4 Negros Americanos: “Brindis” (letra de J. F. S.), en Federico Ziegler y Pablo Fleitas (eds): *El carnaval de 1871. Colección de canciones de las comparsas que saldrán este año*, Buenos Aires, 1871.

NT1 Negritos Triunfantes: “Habanera” (letra de Agustina Andrade), 1879, repr. en Luis Soler Cañas: “Pardos y morenos en el año 80...”, *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, no. 23, 1963, p. 309.

NZ1 Negros Azúcares: “Declaración de un negro” (letra de E.P.G.), *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

NZ2 Negros Azúcares: “El menguengue” (Tango, letra de L.V.P.), *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

NZ3 Negros Azúcares: “Un deseo de Carangueso” (letra de S. A.), *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

NZ4 Negros Azúcares: “Brindis”, *El Carnaval de Buenos Aires*, Febrero 27-28-29, 1876.

NZ5 Negros Azúcares: Himno de los negros azucares (letra de Sebastián Berón, música de Chinchirinella, 1882), repr. en Luis Soler Cañas: “Pardos y morenos en el año 80...”, *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, no. 23, 1963, p. 305.

PM1 Comparsa desconocida. El negro Pancho Mafurí: “El negro blanqueador”, *El Carnaval de Buenos Aires*, febrero 27-28-29, 1876.

PU1 Pobres Negros Unidos: Canción recordada por un vecino, repr. en Enrique H. Puccia: *Historia del carnaval porteño*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 2000, p. 166.

UM1 Unión Marina: Himno de la comparsa, *La Prensa*, 14/2/1899, p. 5. Letra desconocida.

SB1 Sociedad San Benito: “Ay gue gui” (música de José María Palazuelos), fotografía de portada de la partitura repr. en Rafael Barreda: “Música vieja”, *Caras y Caretas*, no. 572, 18/9/1909, p. 72-73. Letra desconocida.

