

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)

Ezequiel Adamovsky

Investigaciones recientes sobre la historia del *blackface minstrelsy* han llamado la atención sobre su dimensión transnacional, más allá del contexto estadounidense. No es solo por la constatación de que la práctica de artistas blancos de tiznarse la cara y presentar espectáculos de baile y canto que pretendían imitar la cultura de los afrodescendientes se dio en una variedad amplia de geografías, sino, sobre todo, por la sospecha de que existen conexiones en la manera en que el *blackface* expresó las tensiones raciales y fue canal del racismo en los Estados Unidos y en otras regiones sometidas a regímenes coloniales. Esas contribuciones recientes ampliaron las indagaciones para atender la circulación transnacional del *blackface minstrelsy* entre Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Sudáfrica, Australia y otros dominios coloniales británicos (Pickering; Cole; Thelwell; Hoxworth). Aunque con frecuencia las mismas compañías de *minstrels* que recorrían ese circuito también visitaban otros territorios, lo que sucedía fuera del espacio colonial anglosajón permanece en buena medida desatendido.

Por otra parte, el espacio hispanoamericano conoció en el siglo XIX (o incluso antes) diversas expresiones teatrales, musicales y performativas en las que blancos tiznados actuaban remedando el habla, los cánticos o estilos de danza de los afrodescendientes. Un puñado de trabajos se han ocupado de algunas de ellas, en ocasiones resaltando su carácter autóctono o su conexión con tradiciones hispánicas, en otras trazando analogías o buscando contactos con el *blackface* anglosajón (Lane; Roper; Fra-Molinero; Castilho; Valle). El ámbito rioplatense tiene en este sentido una peculiaridad. En el último tercio del siglo XIX los carnavales de Buenos Aires y Montevideo fueron testigo

de la aparición de decenas de comparsas de varones blancos que recorrieron los corsos con la cara tiznada y con vestuarios y canciones que remitían a los negros locales o de otras latitudes. Fue un fenómeno de gran masividad y convocatoria popular (Andrews; Adamovsky “Comparsas”). Coincidentemente, justo al comienzo de esos años hubo varias actuaciones de artistas y compañías estadounidenses de *blackface minstrelsy*. La coincidencia temporal invita a preguntarse por las vinculaciones entre ambas expresiones. Sin embargo, no existe hasta ahora ningún estudio sobre el contenido y la recepción de las actuaciones que ofrecieron los *blackface minstrels* en el Río de la Plata. No se conoce sistemáticamente cuántas y cuándo fueron ni qué compañías las trajeron. Este trabajo se propone reponer esa información para poder entender, sobre bases más firmes, cuál pudo ser la influencia del *blackface* transnacional en Buenos Aires y qué relación podría tener con las performances de los blancos tiznados locales.

Antecedentes y visitas de artistas de minstrelsy

Aunque Thomas Dartmouth “Daddy” Rice había comenzado algunos años antes con su famoso personaje Jim Crow, el género teatral del *blackface minstrelsy*, tal como fue conocido luego, comenzó con la fundación de compañías que recorrían diversas localidades de Estados Unidos —y pronto otros países— con espectáculos de ese tipo. Las primeras fueron los Virginia Minstrels y los famosos Christy’s Minstrels, en 1843, esta última regenteada por Edwin P. Christy. Se trataba de troupes pequeñas —alrededor de unos seis varones— que montaban shows de canciones, baile y diálogos cómicos. Los afrodescendientes eran representados allí de modo caricaturesco y denigratorio, lo que claramente reforzaba los estereotipos racistas que pesaban sobre ellos.

La introducción del *blackface minstrelsy* en Buenos Aires llegó de la mano de residentes estadounidenses y, sobre todo, de la extensa comunidad británica que albergaba la ciudad. El primer antecedente que hallé es de septiembre de 1864, cuando algunos miembros de esa colectividad ofrecieron una velada teatral amateur a beneficio del British Hospital, uno de cuyos números fue “The Christy Minstrels’ Overture” (diez años antes había habido una representación de *La Cabaña del Tío Tom*, pero no corresponde considerarla como precedente).¹ La primera aparición relevante del género en los tablados porteños fue en 1868 con las actuaciones de Albert Phillips.

Poco sabemos de este personaje. Posiblemente estadounidense, su ocupación en Buenos Aires no era artística; manejaba un negocio propio que

abrió ese año, The Mineral Water Establishment, un café-bar especializado en cocktails con agua mineral importada. La prensa británica local decía de él, sin embargo, que tenía un pasado artístico y que había brillado como *blackface minstrel* en escenarios de Londres y New York.² En Buenos Aires había ofrecido alguna actuación eventual a beneficio del British Hospital y le insistían en que presentase un espectáculo en forma en una sala teatral.³ La ocasión llegó en 1868. El 8 de julio varios artistas y amateurs de la colectividad británica ofrecieron un “Gran concierto vocal e instrumental” en el Coliseum. Constó de tres partes. En las dos primeras, varias personas interpretaron música y canto de compositores clásicos. La tercera, “Carnaval etíope”, fue exclusivamente a cargo de Phillips y propiamente de *blackface*. En ella Phillips cantó canciones acompañado de su banjo. El 29 de agosto de ese mismo año, Phillips tuvo otra ocasión para mostrar sus habilidades como invitado en un recital de la cantante Ramona Sánchez en el mismo teatro. Presentó un número cómico en el entreacto y una “banjo soirée” al final del espectáculo, en la que interpretó canciones con su banjo y ofreció un monólogo.⁴ Según la prensa comunitaria, esa iba a ser la última actuación de Phillips, quien tenía decidido concentrarse a partir de entonces en sus negocios; poco después se ausentó del país por tres años.⁵

El primero de julio de 1869 llegó al puerto de Buenos Aires una troupe de Christy’s Minstrels. No se trataba de la compañía original, sino de una de las varias que utilizaban el mismo nombre por entonces. La que llegó fue la liderada por Washington Norton. “Wash” Norton, como se lo conocía, era miembro de una conocida familia de artistas que venía presentándose desde 1849. Al menos tres de sus hermanos habían hecho carrera, como él, en el negocio del *blackface minstrelsy*. Wash fue el más viajero; además de haber actuado en su Estados Unidos natal, antes de arribar a Sudamérica se había presentado en Inglaterra, Australia, China, India, Sudáfrica y otros países africanos. Luego de su visita a Buenos Aires siguió viajando con su troupe (Leavitt 25-26). Se jactaba de haber contado entre su público a la reina Victoria, al emperador de Francia, a la familia imperial austríaca, a un presidente estadounidense y a varios gobernadores de colonias británicas.⁶ Cuando llegaron a la Argentina, venían de un largo periplo en Sudáfrica y una brevísima estadía en Río de Janeiro. Desembarcados en Buenos Aires se contactaron con Phillips, quien los ayudó con los preparativos para que pudieran actuar.⁷ El 13 de julio fue su gran debut en el Coliseum, primera de una serie de cinco actuaciones, en algunas de las cuales hubo artistas invitados, entre ellos Phillips, George Jackson —otro *minstrel* estadounidense— y el

bailarín James Diamond.⁸ Hicieron planes para actuar en Rosario, pero no pude confirmar que lo hicieran. Finalizadas las funciones, partieron rumbo a Río de Janeiro y luego a Europa. En octubre de 1871 regresaron a Buenos Aires con un elenco algo diferente y dieron tres funciones más.⁹ En esta ocasión pensaron también en actuar en Rosario y Córdoba, pero tampoco está claro que lo hayan hecho.¹⁰ Tras su última actuación continuaron viaje a Montevideo y Valparaíso.¹¹

En septiembre de 1873 arribó a Buenos Aires, procedente de Montevideo, otro grupo denominado The New York Christy's Minstrels. Se trataba de un conjunto de 14 artistas reunidos en New York para acompañar el tour sudamericano del Courtney & Sanford's Circus. Algunos de los ellos habían actuado en importantes compañías de *minstrelsy* de Estados Unidos, incluidas Bryant's y la de Kelly.¹² La prensa británica los recibió con entusiasmo, como una troupe de calidad muy superior a la de Norton. Ofrecieron en Buenos Aires nueve funciones y en octubre volvieron a Montevideo para continuar la gira con el circo (entre medio viajaron a Rosario, donde también actuaron).¹³

Los espectáculos

Las ocho presentaciones que los Christy's Minstrels ofrecieron fueron típicas de los espectáculos de *minstrelsy* de la época. Los shows constaban de tres partes separadas por intervalos de quince minutos y presentaban una sucesión de alrededor de quince números, que incluían burlesques de óperas conocidas, demostraciones de baile, canciones, sketches de comedia, solos instrumentales y —lo más distintivo— “festivales de plantación”, en los que se representaban escenas de negros bailando y cantando en un recreo de sus labores. En algunos segmentos actuaba la compañía entera, en otros un artista individualmente o acompañado por algún otro. Como era habitual, intercalaban diálogos risibles en medio de los actos. No contamos con descrip-



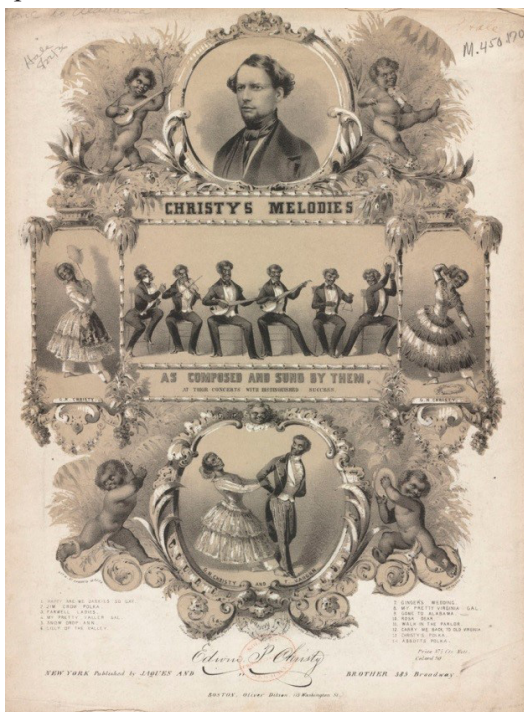
Wash Norton caracterizado como la Prima Donna. Harvard Library, Houghton Library, Harvard Theatre Collection MS Thr 1848.775. Dominio público.

ciones de la vestimenta que usaron, pero no hay por qué suponer que fuese diferente de la que utilizaban los Christy's de la época, que aparecían con la cara pintada de negro y al menos dos variantes de indumentaria. Podían salir de elegante frac negro y chaleco blanco, a cabeza descubierta. O alternatively, en las escenas de plantación, con 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 gorra o sombrero de estilo trabajador o rural. Norton también se travestía de mujer cuando hacía su famoso sketch de la Prima Donna o cuando bailaba como la Mississippi Fling.

Los instrumentos musicales mencionados en los documentos de la visita porteña incluyen piano, violoncello, banjo y violín chino. Seguramente porque no hubo solos de ellos y eran estándar en el *minstrelsy*, la prensa no menciona el violín europeo y los instrumentos habituales de percusión: la pandereta y los huesos.

Cada una de las presentaciones varió bastante en su programa. Sin contar repeticiones, el público pudo ver en total más de noventa números diferentes. En un Anexo a este trabajo, disponible en internet, está el detalle de todos ellos.¹⁴ A continuación, ofrezco una descripción y una clasificación del conjunto (la numeración corresponde a la del Anexo).¹⁵

1. Las partes instrumentales incluyen solos de violoncello y piano de obras de compositores europeos como Sigismund Thalberg (4), Felix Mendelssohn (17, 21, 76) y Gaetano Donizetti (5, 84), otros solos sin referencia de autor (32, 60, 63), al menos uno en clave burlesque (37). Hay también solos de violín chino (24, 48) y de banjo (34, 48, 77).



Los Christy's Minstrels originales, 1847 (Wikimedia commons; dominio público)

2. Demostraciones de danza: todos los shows tenían exhibiciones de danza de Norton, uno de los momentos más celebrados por el público. Los más repetidos lo mostraban bailando el *jig* (8, 22), danza de la que decía ser “campeón mundial”. James Diamond también ofreció su demostración (61). El *jig* era originalmente una danza folklórica irlandesa caracterizada por saltos y movimientos veloces de los pies, de taco a punta y cruzándolos. Llevado a Norteamérica por inmigrantes de ese origen, el *jig* que se bailaba en los *minstrel shows* era ya una amalgama que había incorporado elementos de danzas inglesas y africanas. Fue uno de los ancestros del *tap*. Las competencias de *jig*, en las que Norton decía haber ganado su título de campeón, nacieron como desafíos de bailarines en los que competían tanto blancos de clase popular como negros. Los duelos se daban en tabernas, circos o simplemente en las calles. En la primera mitad del siglo XIX “jig dancing”, “negro dancing” y “negro jig” eran sinónimos y lo bailaban varones y mujeres, tanto afroamericanos como blancos. Solía hacerse al compás de una música que también se llamaba *jig*, ejecutada en banjo o violín. Más tarde se convirtieron en un espectáculo comercial explotado por las troupes de *minstrelsy*, en las que los bailarines eran ya exclusivamente blancos y varones (Masten). La prensa local se sorprendió maravillada por “las delicadas graduaciones del sonido que el Sr. Norton logró hacer” con sus pies mientras lo bailaba.¹⁶ Además de sus *jigs*, Norton bailó en Buenos Aires el *essence of old Virginia* (66), otro baile con protagonismo de los pies antecesor del *tap*. Finalmente, aparece una danza nombrada *big shoe dance* (95), que no he podido identificar con claridad (posiblemente refiera a la *hard shoe dance*, también de origen irlandés). La prensa refirió que una noche los Christy’s bailaron en la calle el *hornpipe* (otro de los nombres de danzas del estilo del *jig*).¹⁷

3. Sketches cómicos y burlesques de óperas: la comicidad estaba presente también en los burlesques y en muchas de las canciones que detallaré más abajo, pero algunos momentos eran específicamente sketches de comedia. Como el resto de los episodios humorísticos, primaban aquí lo que la propia compañía definía como “negro eccentricities”,¹⁸ es decir, comicidad burlona a costa de los afrodescendientes, a quienes se representaba ridículos, grotescos o tontos. El más recurrente era la Prima Donna de Norton, acto para el que aparecía disfrazado de mujer, la cara tiznada, representando una dama negra que cantaba afectadamente en *falseto*.¹⁹ En Buenos Aires interpretó un lied de letra romántica del compositor austríaco Alexander Reichardt (18, 23) y una canción religiosa del irlandés William Vincent Wallace (33).²⁰ Los personajes travestidos eran muy habituales en el *minstrelsy* de la época; Norton, por

ejemplo, se travistió para encarnar a la Mississippi Fling (45), una mujer negra que intentaba bailar (la imagen está tomada de la de los hermanos Bryant).

Otro número muy celebrado eran las imitaciones de gallinas cacareando que hacía Norton (43). Completaban el repertorio de sketches risibles breves representaciones de escenas sobre diversos tópicos, entre ellos el mesmerismo (25), las barberías (36), los bailes de carnaval (38), la fotografía (47), la ópera (51) y otras de ese estilo (74, 64, 69, 85, 91, 94).



Mississippi Fling (Bryants' New Songster, New York, De Wit, 1864, p. 67; dominio público).



La Prima Donna en una fotografía tomada en Buenos Aires en 1869 para la tarjeta de visita que los Christy's Minstrels vendían a los interesados.⁵⁶ (Rooks Collection P75-38-002, The Photography Collections, University of Maryland, Baltimore County; dominio público).

A la lista deben agregarse otros números infaltables, que eran las parodias de óperas conocidas que realizaba el elenco completo al comienzo o al final de una función. Incluyen un coro de *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi (16), el aria de presentación de *Ernani*, también de Verdi, de voces femeninas (9) y otras hoy menos famosas de un compositor francés (26) y otro irlandés (39).

4. Canciones: una parte sustancial de los espectáculos eran canciones que cantaban diferentes miembros de la troupe, acompañados por piano o

banjo. He podido consultar la letra y la notación musical de la gran mayoría de ellas (en total treinta y seis), registradas en cancioneros y partituras que se conservan en archivos norteamericanos y europeos.²¹ Entre los géneros musicales que he podido identificar predominan las baladas, jigs y polkas. Respecto de sus letras, podría establecerse la siguiente clasificación:

a) Once de las canciones identificadas son románticas, en general baladas, de tono triste o nostálgico. Le cantan al amor o a una mujer amada (7, 18, 28, 30, 49, 55, 57, 73, 96), al terruño natal (12), describen padecimientos de algún otro personaje (65) o alaban la naturaleza (75). Ninguna tiene marcaciones étnicas (las que refieren a mujeres no-blancas están listadas más abajo). De dos de ellas (49 y 65) hay registro sonoro disponible.²²

b) Otras nueve canciones son cómicas en referencia a personajes blancos o sin marcación étnica. Son en general de ritmo más alegre, con o sin coro. De ellas, tres refieren a episodios o personajes irlandeses, los que aparecen retratados como bebedores en exceso (13, 41, 82; de la primera hay registro sonoro).²³ Otras dos son parodias del canto “yodelley” de los tirolese (53 y seguramente 71).²⁴ Otra describe un día en la vida de un fraile (23, hay registro sonoro).²⁵ Otras tres son sobre episodios de seducción en tono picaresco (2, 29, 72). A esta lista podría agregarse la canción no. 33, la única de letra religiosa, pero convertida en cómica al ser cantada por la Prima Donna. No he encontrado letra para las no. 6 y 58, pero son descritas como “cómicar” en los programas.

c) Finalmente, la mayoría de las canciones son sobre personajes negros. Una sola es una balada de letra melancólica, en inglés estándar. Habla sobre la juventud perdida, los amigos que ya no están y la vida feliz en la plantación de algodón (3, hay registro sonoro).²⁶ El resto son satíricas o cómicas y de ritmos animados. Sus letras están casi siempre escritas en un inglés corrompido que busca imitar el estilo de habla de los afronorteamericanos del sur. Algunas eran simplemente alegres, con referencia a negros que se divierten mientras trabajan, bailan o tocan su música (87). Es el caso del clásico “Piccayune Buttler”, que habla sobre un célebre banjista negro de la época (31, hay registro sonoro).²⁷ Otras refieren a alguna mujer negra, descrita de manera sensual o sexualizada (54, 81, 88; de la primera hay registro sonoro).²⁸ Otras tienen letras más explícitamente derogatorias o ridiculizantes. En “Anna Maria Jones”, de Walter Meadows (11), la voz cantante comienza con el llamado “Ye color’d people ‘ssembled here, go hide your minish’d heads”, para continuar con una descripción sensual de una muchacha “yellow” (es decir, mulata) y de sus talentos para el canto, el baile y la ejecución de la pandereta, los huesos y el banjo. “Laughing song”, de Renzlus (40), refiere en tercera persona, de

manera burlona y entre risas constantes, a las prácticas musicales y al aspecto físico de los negros: “De niggers from de souf, Ha!, ha!, Dey got such a great big mouth, Ha! ha!, Dat dey can’t sing at all, Ha! ha! [...] De niggers from de souf, Ha!, ha!, ha!, ha! ha!, ha! Dey cannot shut dar mouth”. Otras canciones también pueden incluirse dentro de este subgrupo (56, 70). Aunque no refiere a los negros de manera explícita, “Hen Convention”, de Frederick Buckley (15), presenta un diálogo entre aves de corral de diferentes procedencias en el que cada una cacarea y desprecia la “raza” de la otra.

Sin duda, algunas de estas canciones cómicas iban acompañadas de danza. Esto es seguro en las denominadas “Plantation Song and Dance”, un número habitual en espectáculos de *minstrelsy* de diversas compañías. En los programas hay tres sin especificar (35, 50, 68) y otras dos acompañadas por una canción. Una de ellas describe una escena de seducción picaresca (83) y en la otra un negro les explica a los “white folks” las violencias de las que fue objeto en la plantación, antes de mudarse a la ciudad para educarse y conseguir mujeres (92, hay registro sonoro).²⁹

5. Mención aparte merecen los “festivales de plantación”, que combinaban comicidad, baile y canciones sobre negros y en los que participaba toda la compañía. Se ubicaban habitualmente en la apertura o, más frecuentemente, eran el gran final de los espectáculos y la nota distintiva de toda compañía de *minstrel shows*. La de Norton ofreció cinco de este tipo. Uno tomaba un segmento de una ópera de Max Zorer, en cuya letra un coro de negros describían con felicidad su día de trabajo en las plantaciones de algodón y maíz y los momentos de descanso y diversión al son de las panderetas (1). Otro giraba en torno de la canción “The Phantom, or The Frightened Darkeys”, en la que cantaban negros sobre sus temores con un tono un tanto ridiculizante, como en este fragmento: “Whene’er de dog bark, an’ ‘tis at all dark!/ Our teeth dey chatter wid such a clatter,/ Dat you’d tink five pair of castanets was being play’d!” (44). El tercero tomaba la canción “Billy Patterson”, de Daniel D. Emmett, famoso letrista y pionero de los espectáculos de *blackface minstrelsy*. La voz cantante es de un negro, a la que responde un coro, también en este caso de tono ridiculizante, como en este fragmento: “Dar was an old nigg dat got hit wid a brick/ He wasn’t knocked down kaze his head too thick” (52). También de Emmet, representaron la “Plantation Festival Scene” titulada “Who can find us now” (70) y otra de la que el programa no aclara nombre (79). Las descripciones e imágenes de los movimientos sugieren que eran exagerados y grotescos, lo que sin dudas reforzaba el mensaje racista que algunas letras de canciones hacían explícito.



Plantation Festival Scene de la compañía de los hermanos Bryant (*Bryant's New Songster*, New York, De Wit, 1864, p. 76; dominio público).



Escena de un Plantation Festival Dance, detalle de la publicidad de una actuación de los Christy's Minstrels originales (Harvard Theatre Collection; dominio público)

Las actuaciones de Albert Phillips fueron una muestra del mismo estilo de espectáculo, si bien mucho más modesta por ser unipersonal y más breve. La denominación “Ethiopian carnival” que utilizó era también empleada por otras compañías de *mistrelsy* de la época. De las seis canciones interpretadas con acompañamiento de banjo pude identificar tres. Una era una balada picaresca, cantada en un inglés que remedaba el habla de los afroestadounidenses. La letra versaba sobre una mulata que rechazaba a un pretendiente negro de piel más oscura que la de ella, aunque luego terminaban casándose (117). La otra era una versión de la famosa “Jordan is a hard road to travel” de Dan Emmett, que solía cantarse —también en estilo de habla negro— intercalando noticias de lo que estaba pasando en ese momento, cosa que Phillips hizo (119, hay registro sonoro).³⁰ La tercera era una canción de amor del británico George William Hunt, en inglés estándar, sin marcaciones étnicas (123). Los espectáculos incluyeron también dos monólogos, al menos uno de ellos humorístico (121, 125).

De los New York Christy’s Minstrels no tenemos programas completos, pero los 21 números que sabemos que presentaron incluyeron música, canciones, danzas y sketches cómicos típicos del género. Los instrumentos musicales mencionados incluyen huesos, banjo y pandereta, aunque seguramente hubo otros. Las canciones cuyas letras he podido rastrear fueron baladas o de melodías lentas, de amor romántico (18, 97) o de nostalgia sobre amistades y tiempos pasados (98, 99), todas en inglés estándar y sin marcaciones raciales. Los espectáculos presentaron parodias de óperas conocidas (9, 106), un número de canto estilo tirolés (110) y solos de huesos (103), banjo (111) y otro que no he podido discernir (104). Los momentos de comedia incluyeron una Prima Donna que cantó una de las mismas canciones que había cantado la de Norton (18), una imitación de aves (100) y un sketch “etíope” muy habitual en el *minstrelsy*, “Deaf as a post”, de A. J. Leavitt y H. W. Eagan (105), un breve diálogo disparatado entre un músico de banjo y un sordo que quería aprender música. También pusieron en escena otro número muy conocido, “Jocko the ape” (108), la personificación de un simio “inteligente” que retomaba la historia de una novela de Charles de Pougens. En los tablados de *minstrelsy*, Jocko interactuaba con personajes blancos mediante diálogos y pasos de comedia física.³¹ Aunque el personaje era un simio, el subtexto racista era evidente (tanto, que en algunas ocasiones el número se llamaba directamente “Jocko, the ape-negro”).³² Además, los New York Minstrels se beneficiaron de los artistas circenses con los que viajaban e incluyeron números de destreza gimnástica, acrobacia y contorsionismo (107, 112, 114, 115, 116).

Impacto y recepción local

Como vimos, en los años 1860 el *blackface* era perfectamente conocido para la colectividad británica en Buenos Aires. En 1864 la prensa comunitaria había manifestado deseos de que hubiese una compañía de Christy's Minstrels local³³ y sabemos que poco antes de la llegada de la troupe de Norton había planes de formar una entre los emigrados (Murray 107). La iniciativa no parece haber prosperado en ese momento, pero en los eventos de la colectividad de las décadas siguientes siguieron habiendo números de *minstrelsy* amateur.³⁴ Además, era habitual que en los barcos de bandera inglesa o estadounidense que unían Buenos Aires con el hemisferio norte hubiese espectáculos de estilo Christy's Minstrels ofrecidos por los marineros para recaudar fondos.³⁵ Finalmente, a más tardar en 1889, comenzó a organizarse la Buenos Aires Christy Minstrels, una compañía local integrada enteramente por personas de origen anglosajón. En 1892 realizaron las que parecen sus primeras actuaciones públicas: dos conciertos dirigidos a la comunidad anglófona.³⁶ Y hacia 1900 el Quilmes Athletic Club, fundado por la colectividad británica, tuvo una compañía propia, los Quilmes Minstrels, que amenizaron algunas veladas de la entidad. Era una troupe de unos veinte jóvenes que actuaban de frac, cara embetunada y guantes blancos. La descripción de uno de sus shows que ofreció un cronista argentino sugiere que seguía siendo por entonces un espectáculo exótico; actuaron "imitando a los negros de Norte América, entonaron las canciones peculiares de estos, refiriendo historias características, y terminando con bailes inverosímiles y danzas realmente diabólicas".³⁷

¿Cómo recibieron los porteños del común este tipo de arte? ¿En qué medida se expandió más allá de las fronteras de la colectividad angloparlante? Uno esperaría que se hubiese abierto camino rápidamente, sabiendo que contó nada menos que con el patrocinio de Domingo F. Sarmiento. Comenzando por Albert Phillips, los artistas del género buscaron su apoyo desde el comienzo.³⁸ Apenas desembarcado, Norton solicitó "el patronazgo especial de Su Excelencia el Presidente Sarmiento", quien aceptó la petición en recuerdo de lo mucho que había disfrutado de los espectáculos de *minstrelsy* durante su primera visita a los Estados Unidos. Es que, efectivamente, Sarmiento había presenciado en 1847 un *minstrel show* que, según el reporte, había dejado en él "un afecto especial".³⁹ El día del estreno, la publicidad del espectáculo comenzó a incluir la aclaración de que la compañía se presentaba "Under the immediate patronage and presence of his Excellency the President Don Domingo F. Sarmiento" (fórmula habitual en los espectáculos teatrales británicos). El anuncio de que el mandatario asistiría en persona se repitió para el concierto del día 23.⁴⁰ Pero Sarmiento hizo más que dar su patrocinio. El

día anterior al debut, publicó con su firma un artículo en el diario *El Nacional*, invitando a la población a asistir. El texto encomiaba el espectáculo en términos bastante racistas; se trataba de ir a ver “la representación de la poesía de la raza africana”, de “su alegría infantil, su estúpida malicia, su cándida estupidez, su imaginación primitiva”. El humor del *minstrel* consistía “en proponer el más grave de ellos una adivinanza para que la resuelva un negrito estúpido, que oye con la boca abierta, piensa gravemente, medita un rato y dice la bestialidad más piramidal que ocurra a cerebro humano”. Así y todo, Sarmiento no se privó de recomendar el espectáculo incluso a los afroporteños: “Los negritos de Buenos Aires deben ir a aprender a ser negros con los Minstrels Cristy”.

A pesar del fervor de Sarmiento, el público local no parece haber reaccionado con interés. Como notaron los diarios comunitarios, los espectadores de las actuaciones de Phillips y los Christy’s Minstrels eran en su enorme mayoría residentes extranjeros, “principal, si no enteramente británicos”.⁴¹ El diario *La Tribuna* señaló que los porteños no se sintieron convocados. Incluso en la visita de 1871, cuando ya deberían haber tenido una ganada fama gracias a la anterior, el debut fue acompañado por “una audiencia numerosa de angloparlantes y también unos pocos porteños”.⁴² Dos años más tarde, los New York Christy’s Minstrels actuaron “ante una sala llena de ingleses, norteamericanos, alemanes y una pequeña cantidad del elemento nativo”. Las últimas funciones fueron con “sala bastante vacía”.⁴³ Los diarios locales mencionaron los espectáculos brevemente y como asunto de los residentes extranjeros.⁴⁴ En fin, a juzgar por la respuesta del público y por la ausencia de expresiones locales fuera de las de la colectividad británica, el *blackface minstrelsy* no parece haber tenido un impacto relevante entre los nativos.

Hubo sin embargo un grupo de locales para quienes no pasó inadvertido: los afroporteños. Al llegar, Norton y sus compañeros promocionaron sus shows con una pegatina de carteles de gran tamaño en las calles céntricas.⁴⁵ Un diario informó que esos carteles habían “despertado sentimientos de indignación entre la población de color de la ciudad” y que había habido varios intentos de “quitarlos o destruirlos”, lo que no dejaba de asombrar al anónimo cronista: “No teníamos idea de que nuestros amigos de color tenían la piel tan fina”.⁴⁶

La relación entre el minstrelsy y carnaval porteño: una hipótesis

Algunos de los académicos que han estudiado el carnaval porteño han planteado la posibilidad de trazar analogías entre las comparsas de tiznados y el *blackface* anglosajón (Ortiz Oderigo; Geler; Martín 124). Todavía conoce-

mos poco sobre los sentidos del tizne en el Río de la Plata, pero sin dudas la comparación con el *minstrelsy* puede brindar claves de análisis valiosas. Pero otros investigadores han dado un paso más, para sostener que el *minstrelsy* tuvo una “clara influencia” en el carnaval porteño (Chasteen) o incluso que la comparsa que inauguró la costumbre de los blancos de disfrazarse de negros “emulaba a los *minstrels* estadounidenses” (Cirio “Estética”). 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 192).

¿Pudo el *blackface* anglosajón, con el bajo impacto que vimos que tuvo, haber tenido de todos modos una influencia tan decisiva en el carnaval porteño? En verdad, no hay motivos para responder por la positiva. Para empezar, la primera comparsa de falsos negros, llamada Los Negros, salió por primera vez en el carnaval de 1865. La segunda registrada es Yatay, de 1866. La comparsa Buenos Aires existió desde 1865 y al menos desde 1868 incluyó personificaciones de negros. Y en 1869 se sumó La Africana. Es decir, las tres primeras se fundaron bastante antes de los espectáculos de Phillips y los Christy y la cuarta antes que la llegada de la troupe de Norton. Es cierto que a partir de la década siguiente hubo muchas más, pero también lo es que se multiplicó enormemente el número de comparsas de todo tipo a partir del establecimiento de los corsos en 1869. Antes de ese año solo existía un puñado.

Por otra parte, no hay demasiados puntos de contacto entre las performances de las comparsas de falsos negros y el *minstrelsy*. Los vestuarios no tenían ningún parecido; Los Negros, por ejemplo, vestían traje de estilo militar europeo.⁴⁷ Otras posteriores usaban pantalones claros, camisas holgadas y sombreros de paja, imitación del modo de vestir de los afroporteños de las primeras décadas del siglo.⁴⁸ Otras, finalmente, intentaban remedar tribus africanas exóticas con plumas, taparrabos y abalorios.⁴⁹ En las comparsas de blancos tiznados no se registran varones travestidos.

En cuanto a las letras de las canciones, falta todavía un análisis comprensivo, pero lo que sabemos hasta ahora indica que no eran similares. Si limitamos la comparación a las de Los Negros, la diferencia es notoria. Como pude mostrar en otro trabajo (Adamovsky “Los Negros”), en casi todas las canciones es un negro o una negra quien habla en primera persona. Son canciones de amor más bien romántico (no satíricas) y/o en las que la condición de negro aparece asociada a ese sentimiento y a la pasión. Hay una súplica que se dirige repetidamente al objeto del deseo amoroso, que puede ser tanto una mujer blanca como una negra (o un negro, si la voz cantante es femenina).

En ninguna de las diez canciones que cantaron hay agresividad o burla

comparables a las que hemos visto en las del *minstrelsy*. No hay expresiones insultantes, ni se mofan del aspecto físico de los negros o de su corta inteligencia. No hay mención a las plantaciones ni por tanto idealización del trabajo feliz en ellas, como en varias de las contrapartes norteamericanas. Por el contrario, dos de las canciones de Los Negros planteaban una crítica explícita a la opresión racial, como en este ejemplo:

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

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

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

Las canciones de la comparsa presentan a los negros como sujetos y objetos de deseo amoroso, pero es un deseo más bien romántico; no hay una sexualización de sus cuerpos. La condición sometida y sufriente del negro servía como metáfora de la propia condición deseante de los varones que formaban la comparsa, lo que conectaba bien con uno de los atractivos principales que tenía el carnaval para los jóvenes de élite, que era la posibilidad de entablar algún vínculo con las muchachas, aprovechando el clima de relajación de la rígida etiqueta que regía el resto del año. Por otra parte, las comparsas de todo tipo en esos años tenían letras de amor y deseo por las mujeres; en eso no hay un sesgo particular.

Hay tres puntos en los que podría parecer que hay más cercanía con el *minstrelsy*. En las letras de Los Negros, la condición de negro también aparece asociada al goce y la alegría. Pero de nuevo aquí, las canciones de comparsas

de todo tipo exaltaban esos sentimientos, que eran propios e inevitables del clima carnavalesco. En segundo lugar, algunas canciones incluían elogios a las “amitas” blancas, como este:

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

Esas referencias sin dudas reforzaban el estereotipo de sumisión. Finalmente, una de las letras imita el estilo de habla “bozal” de los negros (algo que se volvería más habitual en las comparsas de blancos tiznados posteriores). Pero en referencia a estos puntos, cabe señalar que el habla “bozal” ya había adquirido presencia literaria en Buenos Aires desde la década de 1830 (y bastante más atrás en otros sitios del mundo ibérico), mucho antes de cualquier posible contacto con el *minstrelsy* (Lipski). Y, lo que es más importante, las comparsas de carnaval formadas por afroporteños reales también lo utilizaban en sus canciones, lo mismo que las declaraciones de afecto o incluso amor por las “amitas”. En suma, incluso si aceptáramos que pudiera haber algún punto de similitud entre las letras del *minstrelsy* y las de Los Negros, no es para nada evidente que eso pruebe que las de los segundos se inspiraron en las del primero.

Musicalmente las canciones también eran muy diferentes. Los distintivos el *minstrelsy*, como el banjo y los huesos, estaban completamente ausentes en las comparsas porteñas, que en cambio se apoyaban en instrumentos de percusión como tambores, bombos, latas o mazacallas, que no hallamos en las presentaciones de Phillips o de los Christy Minstrels. Nuevamente aquí, nos falta un conocimiento cabal de las composiciones que realizaron las comparsas porteñas, pero lo que sabemos parecería indicar que no hay similitudes. De ellas se decía que tocaban “candombe”, que era un ritmo tradicional afro-rioplatense. Es difícil saber con certeza qué ritmo y melodías podía tener un candombe de la década de 1870, ni mucho menos la versión que de él hicieran músicos amateur blancos. Pero si aceptamos que ellos trataban de imitar el candombe verdadero y que éste tenía alguna cercanía con los primeros que

tenemos registrados, que son del siglo siguiente (Cirio “La desaparición”), hay que concluir que la música que tocaron los artistas estadounidenses en sus visitas a Buenos Aires no tenían nada que ver. De manera excepcional, para el caso de Los Negros contamos con las partituras originales que utilizaron. En ellas abunda la línea de bajo propia de la habanera, totalmente ausente en las composiciones de los Christy Minstrels (Adamovsky “Los Negros”). Finalmente, tampoco es evidente que hubiese similitudes coreográficas. Nuevamente aquí, los movimientos de las comparsas eran descritos como de “candombe”, lo que evidentemente los vinculaba con los modos de baile de los afroporteños. No hay registro ni tradición locales de bailes veloces de pie y zapateo del estilo del *jig*.⁵⁰

Si faltaran argumentos para afirmar que se trata de dos expresiones culturales sin relación, contamos con la propia percepción de los actores. Tres indicios sugieren que en la época no les encontraban conexiones obvias. La prensa británica informó que en el carnaval de 1867 un residente escocés salió caracterizado como un “Jamaica nigger”, un disfraz que —según el cronista— solo descifrarían quienes hubiesen frecuentado los espectáculos de “los Christy’s o los Wood en Broadway”.⁵¹ Más importante es el segundo indicio. La comparsa Los Negros publicaba un periódico propio en el que solía comentar las novedades de la vida social y cultural porteña. Los estrenos musicales y teatrales no se le escapaban y por supuesto reseñó el de los Christy’s Minstrels, y lo hizo en términos que dejan en claro que les resultaba un espectáculo exótico. Para el periódico, la troupe de Norton había llamado la atención “entre los ingleses y norteamericanos, sobre todo”. Los “tipos extravagantes de los negros” que hablan “una jeringoza que no entendéis” y “hacen piruetas” habían emocionado a los expatriados porque “les recuerda la patria abandonada, el hogar solitario que dejaron en busca de fortuna”.⁵² Nada en la breve reseña indica que hubiesen sentido alguna conexión con lo que la propia comparsa hacía en Buenos Aires. Finalmente, en 1906 el diario *La Prensa* informó con sorpresa que “un antiguo Christy’s Minstrel, legítimo” había aparecido en el intervalo de uno de los eventos de carnaval que el propio periódico organizaba y que había mantenido “por un buen rato la hilaridad por sus curiosos trabajos, los ejercicios con una gallina viva, acompañado de una constante charla de media lengua y de aires ejecutados con una ocarina”.⁵³ La crónica deja en claro que su actuación fue percibida como algo diferente y exótico.

En síntesis, como único argumento para imaginar una filiación o parentesco de las comparsas porteñas con el *blackface minstrelsy* queda que ambas

realizaban performances que involucraban tiznarse el rostro. Pero eso solo no alcanza. En primer lugar, porque es un procedimiento bastante ineludible; cuesta imaginar algún contexto en el que un blanco que quisiera encarnar a un negro no imaginara alguna forma de máscara negra, la más a mano de las cuales sería tiznarse. Pero además, en la época existían otras tradiciones de tizne con fines escénicos además del *blackface* anglosajón, algunas de las cuales tenían presencia previa en Buenos Aires. El teatro europeo conocía desde hacía siglos la práctica de actores blancos que se ennegrecían la tez para representar a negros y también las imitaciones coreográficas (Fra-Molinero). En la década de 1830 los teatros porteños habían visto alguno y las compañías de zarzuela españolas que visitaban la ciudad en los años 1850 y 1860 agregaron pronto su propia tradición en algunas piezas que incluían coros de (falsos) negros. También hubo artistas franceses que sumaron aportes en el mismo sentido (Gesualdo, *La época de Rosas*, págs. 348-49 y Gesualdo, 1536-1961, págs. 871-73).

Tomo como ejemplo posible la zarzuela *El relámpago*, estrenada en Madrid en 1857 y pronto representada en Buenos Aires. Se trataba de una historia de amor romántico entre varón y mujer blancos con final feliz, ambientada en un ingenio de Cuba. Parte del elenco era un “coro de negros”, con gran presencia en los momentos musicales, que cantaba en un castellano que imitaba el habla afrocaribeña. Las canciones exaltaban su lealtad a los amos y su gusto por el trabajo y la música (“Hoy ya cesa/ de tabajá,/ viene llové,/ viene moja,/ á casa neguito vuelve/ no coja la tempesta./ Alborota/ la mar etá,/ neguito bien/ sabe nada/ y donde le manda el ama/ neguito obedese y va.”). También ejecutaban en pareja bailes afrocubanos de moda por entonces: la sopimpa y el cocuyé. Los protagonistas blancos en ocasiones se burlaban de ellos en tono paternalista, pero también los negros encontraban ocasión para mofarse de los blancos (*El relámpago*, 1865). La zarzuela incluía al menos un tango hispanoamericano y sabemos que la comparsa Los Negros lo utilizó en 1870 como parte de su repertorio de canciones de carnaval.⁵⁴ De hecho, era habitual en esos años que las comparsas porteñas cantaran tangos hispanoamericanos (Vega).⁵⁵

No quiero afirmar con esto que las comparsas de blancos tiznados hubiesen copiado lo que veían en las zarzuelas; no hay motivo para sostener que esa performance hubiese sido imitativa, antes que una creación local. Pero si fuésemos a buscar una influencia transnacional, la de origen afrocubano mediada por su apropiación española —y esto incluye la habanera, el tango

hispanoamericano y ciertos estilos de danza y de habla— sería una candidata mucho más meritoria que el *blackface* anglosajón. Especialmente ya que hablamos del carnaval porteño, muy influenciado por su par de Cádiz, escenario fundamental de las transculturaciones afro-europeo-americanas.

La cultura popular norteamericana —el *blackface* incluido— sí tendría una influencia apreciable en el carnaval porteño a partir de comienzos del nuevo siglo. Pero ella no vendría de las compañías itinerantes de *minstrelsy*, sino del furor mundial por el cake-walk que se hizo sentir en Buenos Aires desde 1903 y de la profusa circulación de imágenes de ese baile y de la música del jazz que pondrían en circulación la prensa gráfica, las tarjetas postales y el cine. Luego en 1927 se estrenó *El cantante de Jazz* con un protagonista de Al Jolson que inspiró a varios artistas locales a actuar, como él, en *blackface*. Pero esa ya es otra historia.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad de San Martín

Notas

¹ *The Standard*, 30/8/1864, p. 3. En referencia *La Cabaña del Tío Tom*, no la integro como precedente porque su relación con el *minstrelsy* es compleja. En Estados Unidos y Europa la novela animó una poderosa crítica de la esclavitud y de la opresión de los afrodescendientes. En ese sentido, su mensaje fue bastante opuesto. Ciertamente los *minstrelsy* shows produjeron “Tom Shows” retomando la novela en clave burlesca. Pero también se la representó teatralmente de manera realista y con su intención original (Meer, 2014). Por otra parte, las puestas teatrales de la novela llegaron a América Latina no desde Estados Unidos, sino traídas por compañías españolas que, a su vez, retomaban adaptaciones francesas. Los contenidos de la obra en esa transposición podían mutar de modos profundos y combinarse con las tradiciones escénicas hispanas (Castilho, 2019). Exactamente ese fue el caso de la representación de *La Cabaña del Tío Tom* que hubo en Buenos Aires en 1854, en dos funciones, que incluyó por caso un “tango americano” cantado por blancos tiznados (algo típico de las zarzuelas). El público fue predominantemente extranjero y la prensa local la interpretó como un alegato antiesclavista; *El Nacional*, 29/7/1856, p. 2; 30/7/1856, p. 3; 31/7/1856, p. 2. Volvió a representarse en 1871, también por una compañía española; *La Prensa*, 22/8/1871, p. 3.

² *The Standard*, 21/7/1869, p. 2.

³ *The Standard*, 8/7/1868, p. 2; 20/6/1868, p. 2.

⁴ *The Standard*, 28/8/1868, p. 2.

⁵ *The Standard*, 29/8/1868, p. 2; 12/10/1873, p. 2.

⁶ *The Standard*, 4/7/1869, p. 2.

⁷ *The Standard*, 6/7/1869, p. 2.

⁸ *The Standard*, 28/7/1869, p. 2; 7/8/1869, p. 2.

⁹ Además de Norton, la compañía estaba conformada por su director musical, Herr Karl Steele-Toelle. Entre los artistas que los acompañaban las crónicas mencionan a Charles Steele, E. Raynor, James Raynor (primera visita); George Hofson, H. Howard, E. Melvyn, T. Rainforth, S. Adams, F. Leslie, P. Fredericks, y un tal Steward (segunda visita).

¹⁰ *The Standard*, 25/10/1871, p. 2.

¹¹ *El Hijo de la Paz* (Montevideo), 7/11/1871, p. 1.

¹² La compañía estaba formada por David Wilson (bones), William Watson (tambourine), Harry Percy (Prima Donna), Carl Rudolph (tenor), William Thyhe (baritone), Professor J. G. Rampone (leader of orchestra), Peter Sterling (Middle Man), J. Campbell (banjo), W. Oorlitz & Charles Wells (Song and dance), J. B. Oberist (Tyrolienne warbler), Richerick, Storms & Percival (burlesque); *The Standard*, 19/9/1873, p. 2.

¹³ *The Standard*, 19/9/1873, p. 2; 26/9/1873, p. 2; 3/10/1873, p. 3; 15/10/1873, p. 2.

¹⁴ <https://ezequieladamovsky.blogspot.com/2018/05/programas-de-las-actuaciones-de.html>

¹⁵ Los Programas están tomados o reconstruidos de *The Standard*, 15/7/1869, p. 2; 17/7/1869, p. 2; 22/7/1869, p. 2; 28/7/1869, p. 2; 7/8/1869, p. 2; 24/10/1871, p. 2; 31/10/1871, p. 2; 4/11/1871, p. 3; 26/9/1873, p. 2; 28/9/1873, p. 2; 28/9/1873, p. 2; 30/9/1873, p. 2; 14/10/1873, p. 2; 18/10/1873, p. 2; 18/10/1873, p. 2; 5/7/1868, p. 2; 28/8/1868, p. 2.

¹⁶ *The Standard*, 15/7/1869, p. 2.

¹⁷ *The Standard*, 7/7/1869, p. 2.

¹⁸ *The Standard*, 13/7/1869, p. 2.

¹⁹ Así lo describen en una crónica australiana *Bell's Life in Sydney and Sporting*, 9/1/1864, p. 2.

²⁰ El lied es un tipo de canción lírica breve.

²¹ Las letras y partituras de las canciones mencionadas fueron consultadas en *The Christy's Minstrels' Song Book*, 3 vols., Londres, Boosey & Co., s.f. (c. 1860); *Christy's Negro Songster*, New York, Richard Marsh, 1856; *Bryant's New Songster*, New York, De Wit, 1864; *Christy's Plantation Melodies*, Filadelfia/New York/Boston, Fisher & Brother, 1851; *Bunker Hill Songster*, New York, Murphy, 1850; y en partituras sueltas de los siguientes repositorios digitales: Library of Congress, Hathi Trust, Petrucci Music Library, ArthurLloyd.co.uk, <http://folksongandmusichall.com>, Connecticut College, University of Pittsburgh, Brown University, Duke University, The Library Company of Philadelphia, Bodleian Library, The Lester S. Levy Sheet Music Collection.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=uWJAU12o8Xc>; https://www.youtube.com/watch?v=D6iwyUet0_4

²³ <https://youtu.be/4JudTGMp4Yw>

²⁴ De la 53 lo sabemos por descripción en *New York Clipper*, 4 May 1872, p. 4.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=s4ZKumkfCyE>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IUh68Ycmhto>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=VHjauYCijr8>

²⁸ <https://handmadeperformance.weebly.com/my-old-aunt-sally.html>

²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=_3XV1cD2PCQ&list=PLcsiPJ_-xDWJTlKRSO1LPCaMfAInomfea&index=327

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Jxz5qamuYFk>

³¹ Un libreto antiguo puede verse en este repositorio: <https://www.jamesarsenault.com/pages/books/4144/thomas-sr-a-beckett-author/jocko-in-one-act?soldItem=true>

³² *The New York Herald*, 26/1/1858, p. 7. Jocko estuvo a punto de estrenarse en Buenos Aires en 1856, traído por una compañía española, pero un accidente obligó a suspenderla; *El Nacional*, 1/8/1856, p. 2.

³³ *The Standard*, 5/6/1864, p. 3.

³⁴ *The Standard*, 1/8/1885, p. 1; 27/11/1885, p. 1; 25/11/1885, p. 4; 4/5/1892, p. 1

³⁵ *The Standard*, 29/6/1880, p. 2; *The Standard*, 27/5/1891, p. 1; *Caras y Caretas*, no. 168, 21/12/1901.

³⁶ *The Standard*, 30/4/1889, p. 3; 15/7/1892, p. 3; 2/4/1892, p. 2; 5/4/1892, p. 1

³⁷ *Caras y caretas*, no. 103, 22/9/1900, p. 23; ver tb. *Caras y caretas*, no. 347, 27/5/1905, p. 60.

³⁸ *The Standard*, 29/8/1868, p. 2.

³⁹ *The Standard*, 7/7/1869, p. 2.

⁴⁰ *The Standard*, 13/7/1869, p. 2; 21/7/1869, p. 2.

⁴¹ *The Standard*, 20/7/1869, p. 2; ver tb. 15/7/1869, p. 2; 3/8/1869, p. 3.

⁴² *La Tribuna*, 22/7/1869; *The Standard*, 27/10/1871, p. 2.

⁴³ *The Standard*, 28/9/1873, p. 2; 18/10/1873, p. 2.

⁴⁴ *La Prensa*, 27/9/1873, p. 2.

⁴⁵ *The Standard*, 7/7/1869, p. 2.

⁴⁶ *The Standard*, 15/7/1869, p. 3.

⁴⁷ *Caras y Caretas*, no. 229, 21/2/1903, p. 37.

⁴⁸ Por ej. *Caras y caretas*, no. 125, 23/2/1901, p. 30.

⁴⁹ Por ej. *Caras y caretas*, no. 281, 20/2/1904, p. 40.

⁵⁰ Anoto, como matiz, que en el carnaval de 1874 se presentó en la ciudad de Rosario un conjunto llamado “Rosario Minstrels” del que nada sabemos y que no parece haber tenido continuidad; *La Cabronera*, 22/2/1874, p. 4.

⁵¹ *The Standard*, 7/3/1867, p. 2. Refiere sin dudas a los Wood's and Christy's Minstrels, que habían actuado en Broadway.

⁵² *Los Negros*, no. 19, 25/7/1869, p. 3. Sobre este comentario llamó la atención Geler.

⁵³ *La Prensa*, 1/3/1906, p. 6.

⁵⁴ *Los Negros*, no. 47, 6/2/1870, p. 2.

⁵⁵ Agradezco a Marina Cañardo por esta referencia.

⁵⁶ *The Standard*, 17/7/1869, p. 2.

Trabajos citados

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

_____. “Los Negros, la primera comparsa de blancos personificando negros del carnaval porteño (1865-1870)”. *Cuadernos de Antropología Social*. En prensa.

Andrews, George R. “Remembering Africa, Inventing Uruguay: Sociedades de Negros in the Montevideo Carnival, 1865-1930”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 87, no. 4, 2007, págs. 693-726.

Chasteen, John Charles. “Black Kings, Blackface Carnival and Nineteenth-Century Origins of the Tango”. *Latin American Popular Culture: an Introduction*, ed. por William Beezley y Linda Curcio-Nagy. SR Books, 2000, págs. 43-57.

Cirio, Norberto Pablo. “La desaparición del candombe argentino: los muertos que vos matáis gozan de buena salud”. *Comunicação & Política*, vol. 24, no. 3, 2006, págs. 130-54.

_____. “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*, vol. 36, no. 2, 2015, págs. 170-93.

Castilho, Celso Thomas, “La cabaña del tío Tom (Uncle Tom's Cabin), la esclavitud atlántica y representaciones de la negritud en la esfera pública en la ciudad de México de mediados del siglo XIX”. *Historia mexicana*, no. 274, octubre-diciembre 2019, págs. 789-835.

Cole, Catherine M. & Tracy C. Davis. “Routes of Blackface”. *The Drama Review*, vol. 57, no. 2, 2013, págs. 7-12.

El relámpago: zarzuela en tres actos y en verso arreglada a la escena española por Francisco Camprodón; música de Francisco Asenjo Barbieri. Impr. de J. Rodríguez, 1865.

- Fra-Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Siglo Veintiuno, 1995.
- Geler, Lea. “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (xix-xx)”. *El Estado en América Latina: Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*, ed. por Pilar García Jordán. Universitat de Barcelona, 2011, págs. 183-211.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. Tomo III. *La época de Rosas 1830-1851*. Libros de Hispanoamérica, s/f.
- _____. *Historia de la música en Argentina, 1536-1961*. Tomo III. Beta, 1961.
- Hoxworth, Kellen. “The Jim Crow Global South”. *Theatre Journal*, vol. 72, no. 4, 2020, págs. 443-67.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. U of Pennsylvania P, 2005.
- Leavitt, Michael Bennett. *Fifty Years in Theatrical Management*. Broadway, 1912.
- Lipski, John M. *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge UP, 2005.
- Martín, Alicia. “Folclore en el carnaval de Buenos Aires”. Tesis doctoral en Antropología. Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Masten, April F. “Challenge Dancing in Antebellum America: Sporting Men, Vulgar Women, and Blacked-Up Boys”. *Journal of Social History*, vol. 48, no. 3, 2015, págs. 605-34.
- Meer, Sarah. “Minstrelsy and Uncle Tom”. En *The Oxford Handbook of American Drama*, ed. por Jeffrey Richards y Heather S. Nathans. Oxford UP, 2014, págs. 81-96.
- Murray, Edmundo. *Becoming Irlandés: Private Narratives of the Irish Emigration to Argentina, 1844-1912*. Literature of Latin America (L.O.L.A.), 2005.
- Ortiz Oderigo, Néstor. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Plus Ultra, 1974.
- Pickering, Michael. *Blackface Minstrelsy in Britain*. Ashgate, 2008.
- Roper, Danielle. “Blackface at the Andean Fiesta: Performing Blackness in the Danza de Caporales”. *Latin American Research Review*, vol. 54, no. 2, 2019, págs. 381-97.
- Sarmiento, Domingo F. “Los Minstrels: arte dramático americano”. *El Nacional*, 12 jul 1869. En *Obras de Domingo F. Sarmiento*, vol. XXIX. Mariano Moreno, 1899, págs. 301-304.
- Thelwell, Chinua. *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*. U of Massachusetts P, 2020.
- Valle, Melissa M. “Burlesquing Blackness: Racial Significations in Carnivals and the Carnavalesque on Colombia’s Caribbean Coast”. *Public Culture*, vol. 31, no. 1, 2019, págs. 5-20.
- Vega, Carlos. “Estudios para los orígenes del tango argentino”. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 2016. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf>