

RECORDANDO ÁFRICA AL INVENTAR URUGUAY: SOCIEDADES DE NEGROS EN EL CARNAVAL DE MONTEVIDEO, 1865-1930*

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2006 • Fecha de aceptación: 1º de diciembre de 2006

George Reid Andrews**

Resumen

El artículo estudia el proceso histórico mediante el cual la música y la danza provenientes de África y Europa se mezclaron en los llamados "ritmos nacionales", configurando las identidades nacionales en América Latina. Este proceso implicó en cada país complejas negociaciones en asuntos de raza, etnicidad, género y clase social. A manera de ejemplo, el autor profundiza en el ritmo nacional conocido como el *candombe* uruguayo, pieza central del Carnaval anual de Montevideo desde mediados de 1800.

Palabras clave:

Carnaval, África, candombe, Uruguay, identidad nacional, raza.

REMEMBERING AFRICA, INVENTING URUGUAY:

SOCIEDADES DE NEGROS IN THE MONTEVIDEO CARNIVAL, 1865-1930

Abstract

The article studies the historical process by which African and European music and dances merged into the so-called "national rhythms", building national identities in Latin America. Such process implied complex negotiations for each country, in terms of race, ethnicity, gender and social classes. As an example, the author deals with the national rhythm best-known as *candombe uruguayo*, key piece in the Annual Montevideo Carnival since mid-1800's.

Keywords:

Carnival, Africa, candombe, Uruguay, national identity, race.

RECORDANDO A ÁFRICA AO INVENTAR O URUGUAI:

SOCIEDADES DE NEGROS NO CARNAVAL DE MONTEVIDÉU, 1865-1930.

Resumo

Este artigo retoma o processo histórico mediante o qual a música e a dança provenientes da África e da Europa misturaram-se nos chamados "ritmos nacionais" configurando as identidades nacionais na América Latina. Este processo implicou em cada país complexas negociações em assuntos de raça, etnicidade, gênero e classe social. Para dar um exemplo, o autor aprofunda no ritmo nacional conhecido como o *candombe* uruguaio, peça central do Carnaval anual de Montevideú desde meados de 1800.

Palavras-chave:

Carnaval, África, candombe, Uruguai, identidade nacional, raça

* Traducido por Sandra E. Caicedo-Robayo. Nota de los Editores: Por tratarse de una traducción que se nutre de diversas fuentes primarias, hemos decidido respetar las normas de citación utilizadas por el autor en la versión original.

** B.A. in History, Dartmouth College; M. A. in History, University of Wisconsin-Madison; Ph. D. in History, University of Wisconsin-Madison. Actual profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Pittsburgh, EE.UU. Correo electrónico: reid1@pitt.edu.
Texto publicado originalmente en el *Hispanic American Historical Review*, 2007. La investigación para el presente ensayo fue fruto del apoyo de la beca Rockefeller en Humanidades, otorgada por el Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos de la Universidad de La República (Montevideo), que también fue subvencionado por el Programa de Investigación en el Exterior del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Pittsburgh. Mi trabajo en Montevideo fue facilitado enormemente por tres asistentes maravillosas: Anne Garland Neel, Lindsey Ruprecht y Christine Waller. Mis agradecimientos a John Chasteen, Barbara Weinstein y dos lectores anónimos de la HAHR por sus constructivos comentarios en versiones iniciales del presente ensayo.

Recientemente historiadores y estudiosos de la cultura latinoamericana han dado creciente importancia a lo que John Chasteen ha llamado “ritmos nacionales” -formas de danza y música populares-, surgidos de las mezclas de tradiciones de danza y música africanas y europeas que incorporan elementos de las dos. Tales ritmos (tango argentino y uruguayo, samba brasileña, cumbia colombiana, rumba y son cubanos, merengue y bachata dominicanos y bomba, plena y salsa puertorriqueñas) son elocuentes representaciones de la idea y práctica de mezcla de razas y de los ideales latinoamericanos de democracia racial. En parte por ello y en parte por su atractivo musical intrínseco, cada uno ha sido asumido paulatinamente como símbolo y expresión de identidad nacional.¹

Tal como lo evidencian dichos estudios, el proceso histórico mediante el cual música y danza africanas y europeas se mezclaron para crear los ritmos nacionales no fue ni automático, ni sencillo. En cada país implicó complejas negociaciones en asuntos de raza, etnicidad, género y clase social, los cuales representan “las inmensas desigualdades en materia de estatus, bienestar y poder” que han determinado los procesos de mezcla de razas y creación cultural en toda América Latina.²

El presente ensayo analiza ese proceso y las negociaciones en la creación de otro ritmo nacional, quizá menos conocido: el candombe uruguayo. Originalmente interpretado y danzado por africanos libres y esclavos en Montevideo, el candombe fue el predecesor y uno de los ingredientes del tango uruguayo y argentino; aunque a comienzos de los años 1900 ya había desaparecido de Argentina, en Uruguay persistió y ha sido esencial en buena parte de la cultura popular nacional. Desde mediados de 1800 hasta ahora, el candombe ha sido una de las piezas centrales del Carnaval anual de Montevideo. En la década de 1970, su ritmo en clave llevado con palmas por la multitud en campañas políticas y otros encuentros

públicos, se convirtió en un símbolo audible de oposición a la dictadura militar de entonces. En los años 90 del siglo pasado y comienzos del actual, el candombe ha sido retomado por miles de jóvenes percusionistas, estudiantes de música en “academias de percusión,” e interpretado en las calles de Montevideo y otras ciudades uruguayas.³ Como lo señaló el diario La República de Montevideo en el año 2002, al referirse al desfile de comparsas “africanas” en la celebración anual del Carnaval: “el ancestral ritual de la raza negra [...] hoy por hoy es el gran ritual de todo un pueblo sin distinguos de colores de piel, religiones, de estamentos o diferencias culturales. Esta noche el tambor llama y a su reclamo todo un pueblo acudirá, danzará y renovará su compromiso con una tradición enraizada en los mismos cimientos de nuestra nacionalidad.”⁴ Originalmente traído a Montevideo por esclavos africanos, entre 1865 y 1930 el candombe fue retomado y remozado por los descendientes afro-uruguayos de esos esclavos, por las clases alta y media de euro-uruguayos, y por los obreros urbanos, muchos de ellos inmigrantes europeos en busca de su lugar en la sociedad uruguaya. ¿Por qué entonces los uruguayos, mayoritariamente blancos, decidieron hacer de un ritmo definitivamente “africano” una de las expresiones más importantes de su identidad nacional? Y más allá, ¿por qué se decidieron a hacer tal cosa, en un período de pensamiento social tan intensamente racista, en el que la idea de la supremacía blanca se extendía allende el Atlántico? Y ¿qué consecuencias traería ello a la imagen y presentación de África y de los africanos presentes en aquella música e incorporados a la cultura popular uruguaya?

Naciones africanas

Hay pocas dudas acerca del origen africano del candombe. La palabra apareció por primera vez impresa en 1834, en un periódico de Montevideo, para referirse a las danzas de los esclavos africanos en la ciudad. Al año siguiente, nuevamente apareció en un poema que retrataba a los esclavos africanos celebrando la ley de libertad de vientres en 1825.⁵ “Lo Comundá, lo Casanche, lo Cabinda, lo

1 John Charles Chasteen, *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance* (Albuquerque, 2004); Robert Farris Thompson, *Tango: The Art History of Love* (New York, 2005); Deborah Pacini, *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music* (Philadelphia, 1995); Robin Moore, *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana* (Pittsburgh 1997); Paul Austerlitz, *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity* (Philadelphia, 1997); Hermano Vianna, *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, traducido y editado por John Charles Chasteen (Durham, 1999); Bryan McCann, *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil* (Durham, 2004); Peter Wade, *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia* (Chicago, 2000); Ruth Glasser, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917–1940* (Berkeley, 1995); Juan Otero Garabís, *Nación y ritmo: “Descargas” desde el Caribe*, (San Juan, 2000).

2 Chasteen, *National Rhythms*, 2004.

3 Sobre la trayectoria histórica del candombe y su reciente popularidad, ver Luis Ferreira, *Los tambores del candombe* (Montevideo, 1997); Alejandra Iervolino et al., “Tambores en reconquista y alzáibar,” en Verónica Filardo, ed., *Tribus urbanas en Montevideo: Nuevas formas de sociabilidad juvenil* (Montevideo, 2002), 83-96; George Reid Andrews, “Rhythm Nation: The Drums of Montevideo,” *ReVista* 2, 2 (2003): 64-68; www.candombe.com

4 “Noche de llamadas,” *La República* (Montevideo), Febrero 8 de 2002, 35. En las siguientes referencias, los periódicos y revistas mencionados deben asumirse como publicados en Montevideo.

5 La ley de libertad de vientres ponía a salvo de la esclavitud a los niños de madres esclavas, en tanto ellos eran obligados a servir a sus amos hasta que alcanzaran la mayoría de edad. Poco se ha investigado o hecho acerca de esta norma y sus consecuencias. Para una primera aproximación al tema, ver Alex Borucki, “Abolicionismo y esclavitud en Montevideo tras la fundación republicana (1829-1853)” (trabajo no publicado, Montevideo, 2004), 13-19.

Benguela, lo Manyolo, tulo canta, tulo grita [sic].”⁶ Estos eran sólo algunas de los grupos étnicos africanos que vivían en Montevideo.⁷ Al igual que en Buenos Aires, La Habana y otras ciudades porteñas de América Latina, estos grupos formaron organizaciones conocidas en Montevideo como las “naciones” africanas. Durante la primera mitad de 1800, la ciudad tuvo entre 15 y 20 organizaciones de aquellas que atendían las necesidades de africanos provenientes del Congo, Mina, Benguela, Calabarí, entre otros. Funcionaban como centros religiosos, sociedades de ayuda mutua y organizaciones cabilderas para negociar con los funcionarios públicos y las elites a nombre de sus miembros.⁸ Algunas de tales negociaciones tuvieron lugar el 6 de enero, último día de los doce de Navidad. Esta fecha, conocida en América Latina como Día de Reyes, celebra la llegada a Belén de los tres reyes magos, uno de los cuales, Baltasar, era africano. Para resaltar este hecho tan especial (para ellos) en el calendario católico, monarcas y cortes de las “naciones” se vestían con sus mejores galas para asistir a la misa en la catedral. Al terminar este servicio, desfilaban por el centro de la ciudad para dirigirse a saludar y presentar sus respetos al presidente de la República, al alcalde y al comandante de policía, entre otros altos funcionarios. En la tarde regresaban a las modestas edificaciones o lotes que albergaban las sedes de sus “naciones,” en donde tomaban su almuerzo y daban inicio a los *candombes*, sesiones de canto, danza y percusión africana, que se extendían desde la tarde hasta entrada la noche. Los *candombes* se realizaban no sólo el Día de Reyes sino también en la celebración de otras festividades religiosas importantes y en muchos domingos del año.⁹ Para los habitantes de la ciudad, tanto blancos como negros, aquellos

eran motivo de aliento, fascinación y gozo. En una ciudad que en 1860 no superaba los 60.000 habitantes, 5.000 a 6.000 espectadores eran una muchedumbre “no formada solamente por la clase pobre sino también por todo lo que de más selecto contaba la sociedad montevidiana,” señalaba el periódico *El Ferro-carril*. “Era cosa de verse,” se rememoraba, trayendo a colación los primeros años del siglo. “No quedaba tendero viejo, ni jefe de familia, ni matrona, ni muchacha que no concurriese a él, a la par de los fidalgos, haciendo rumbo al popular *candombe*.”¹⁰ Varios relatos contemporáneos se refieren a muchedumbres en “romería” hacia los *candombes*.¹¹ La palabra era perfectamente apropiada. Realizados en domingo o festividades religiosas, los *candombes* estaban fuertemente arraigados en las prácticas religiosas africanas y eran eventos poderosamente espirituales.¹² En calidad de tales, constituían respuesta directa (y también señal de repudio) a los sufrimientos de la esclavitud. Tal como lo ha observado Rachel Harding con relación a Brasil, “el mismo cuerpo que se doblaba bajo el peso de latigazos, barriles de ron o de agua, o años de lavar ropa; el mismo cuerpo que trabajaba involuntariamente, sin paga y forzado, danzando, mostraba otro significado de sí.”¹³ Como alternativa a la opresión, al dolor y a los movimientos inhumanos producidos por el yugo de la jornada, los *candombes* ofrecían los movimientos profundamente placenteros y sanadores de la danza y, más aún, de danzar colectivamente, en comunión con amigos y paisanos compatriotas de la tierra natal. En él, ancianos y líderes espirituales, músicos prodigiosos y danzantes, todos, asumían las posiciones de autoridad y prestigio que les eran negadas en la vida cotidiana; en él las naciones marchaban ante la mirada pública, afirmando su presencia colectiva y su africanidad sin que la sociedad montevidiana pudiera

-
- 6 Tomás Chirimini Oliverra y Juan Antonio Varese, *Los candombes de Reyes: Las llamadas* (Montevideo, 2000), 96, 230. Ortiz Oderigo y Thompson rastrear la palabra “*candombe*” hasta las lenguas Kimbundu y Ki-Kongo pertenecientes a regiones de Angola y Congo, respectivamente. Significa “perteneciente a los negros” (*ka + ndombe*). Néstor Ortiz Oderigo, *Calunga: Croquis del candombe* (Buenos Aires, 1974), 19; Thompson, *Tango*, 97.
- 7 Para consultar una lista más extensa, ver Oscar Montaña, *Umkhonto: Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay* (Montevideo, 1997), 61-100.
- 8 Para el tema de las naciones, ver Gustavo Goldman, *¡Salve Baltasar! La fiesta de Reyes en el Barrio Sur de Montevideo* (Montevideo, 2003), 37-64; Borucki, “Abolicionismo y esclavitud,” 109-23. Para el tema de sociedades africanas de ayuda mutua en Argentina, ver Oscar Chamosa, “To Honor the Ashes of Their Forebears: The Rise and Crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires, 1820-1860,” *The Americas*, 59, 3 (2003), 347-78; en Cuba, ver Philip Howard, *Changing History: Afro-Cuban Cabildos in the Nineteenth Century* (Baton Rouge, 1998); David H. Brown, *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion* (Chicago, 2003), 25-61; y Chasteen, *National Rhythms*, 88-113.
- 9 Para el tema de los *candombes*, ver Goldman, *Salve Baltasar*, 65-117; Vicente Rossi, *Cosas de negros* (Buenos Aires, 1957 [1928]), 60-70; Olivera Chirimini y Varese, *Candombes de Reyes*, 93-161. Para el tema

de la Fiesta de Reyes en Cuba, ver el ensayo clásico de Fernando Ortiz, “The Afro-Cuban Festival ‘Day of the Kings,’” traducido por Jean Stubbs, en Judith Bettelheim, ed., *Cuban Festivals: A Century of Afro-Cuban Culture* (Kingston y Princeton, 2001), 1-40; y Brown, *Santería Enthroned*, 35-51.

- 10 Citas tomadas de “El Día de Reyes,” *El Ferro-carril*, Enero 6 de 1882, 1; Isidoro de María, “El recinto y los *candombes*,” en Carlos Cipriano, ed., *A máscara limpia: El Carnaval en la escritura uruguaya de dos siglos* (Montevideo, 1994), 153-59. Cifras de 5.000 y 6.000 de Goldman, *Salve Baltasar*, 86-87.
- 11 De María, “El recinto”; Goldman, *Salve Baltasar*, 86-109, 11; ver también Rómulo Rossi, *Recuerdos y crónicas de antaño*, vol. 1 (Montevideo, 1922), 48.
- 12 Para el tema de las naciones como instituciones religiosas, ver los relatos de los afro-uruguayos Lino Suárez Peña y Marcelino Bottaro, sustentados en sus conversaciones con viejos miembros de las naciones y sus descendientes. Jorge Emilio Gallardo, *Un testimonio sobre la esclavitud en Montevideo* (Buenos Aires, no fechado), 11-12; Marcelino Bottaro, “Rituals and *Candombes*,” en Nancy Cunard, ed., *Negro: An Anthology* (London, 1934), 519-22.
- 13 Rachel Harding, *A Refuge in Thunder: Candomblé and Alternative Spaces of Blackness* (Bloomington, 2000), 153.

negarlos.¹⁴ Los espectadores se sentían muy afectados por las fuertes corrientes del ritmo, de la emoción y del espíritu de tales eventos. Pero aunque esos montevideanos se sentían atraídos por los candombes, al mismo tiempo se las arreglaban para guardar distancia, y con ello superioridad, de los ritos africanos. Este distanciamiento frecuentemente ridiculizaba las “pretensiones” de los monarcas africanos. Casi toda descripción de época de los candombes, señalaba la solemnidad y dignidad con la que reyes y reinas presidían los eventos; sin embargo, muchos de esos espectadores insistían en burlarse de la disparidad entre la circunspección y dignidad asumidas y la pobreza y precariedad de los monarcas y sus séquitos. Los relatos de los periódicos informaban frecuentemente de las ocupaciones serviles de los monarcas y de sus cortes: sirvientas, lavanderas, recolectores de basura, porteros. El contraste entre tan humildes oficios y los aires reales de los monarcas constituía un blanco irresistible, usualmente expresado en descripciones burlonas de los ropajes usados por los monarcas y sus cortes. Los miembros de las naciones siempre procuraban vestir tan elegantes como fuera posible: las mujeres en sus mejores vestidos y los hombres de frac y cubilete o también en uniformes cubiertos de medallas. No obstante, frecuentemente estas ropas estaban raídas, remendadas, eran de segunda o prestadas o regaladas por sus patrones o dueños anteriores. Ello ocasionaba, en palabras de un observador, “notas cómicas que eran capaces de dar por tierra con toda la seriedad y circunspección del más serio y formal” del día, dando lugar a situaciones que eran “verdaderamente ridículas.”¹⁵

Comparsas negras

El ridículo despectivo de los espectadores blancos sin duda tocó a sus víctimas. En una de las últimas danzas africanas realizadas en la ciudad, en 1900, una de las ancianas presentes señaló a un reportero: “Yo sé bailar nación [i. e. de manera africana], pero no bailo pa que se ría ese blanco...”¹⁶ Y si ese era el sentimiento entre los africanos de la ciudad, lo era aún más entre sus hijos y nietos. Estas nuevas generaciones de afro-uruguayos, nacidas y criadas en Uruguay tras la abolición de la esclavitud en 1842, aspiraban a la igualdad, a la ciudadanía

y a la total incorporación en la vida nacional.¹⁷ Así, esta búsqueda los llevaba a rechazar la “barbarie” africana y a [abrazar, valorizar] los modelos de civilización, modernidad y progreso europeos, tan apreciados por las elites uruguayas.¹⁸

Algunos se mostraban deseosos de hacerlo. Uno de los primeros periódicos afro-uruguayos, La Conservación (1872), rebajaba la religión africana a la condición de “farsa” y anunciaba: “ya verán esos hombres incautos, que los hombres sin conciencia que hoy nos consideran unos antropófagos por tener nuestra faz oscura, que los hombres de color de hoy, no son los hombres de color de ayer.”¹⁹ Sin embargo, hasta los más apasionados abanderados de la integración y civilización no se mostraban dispuestos a olvidar completamente su pasado africano. La Conservación se refería con frecuencia al heroico servicio prestado por los soldados africanos en la Guerra Grande (1839-52) y en otros conflictos, y sostenía que tal registro de servicio le daba derecho a los afro-uruguayos a gozar de plenos derechos civiles y políticos, así como a la igualdad. No ejercer tales derechos sería una traición al sacrificio de sus padres y abuelos.²⁰ Una década después, en la década de 1880, La Regeneración escribió con gran respeto y admiración acerca de los antepasados africanos de la comunidad y lamentaron su deceso.²¹

La tensión entre el pasado africano y el presente y futuro de los modelos uruguayos heredados de Europa es claramente visible en los primeros conjuntos carnavaleros afro-uruguayos, establecidos en la década de 1860. La lucha de los afro-uruguayos por ser aceptados en la sociedad uruguaya se expresaba con humor (como todo en el Carnaval) en el nombre de uno de los grupos más conocidos, Los Pobres Negros Orientales (creado en 1869). El nombre admitía la pobreza y el precario estatus social de los afro-uruguayos, en tanto insistía en su categoría de

14 Consultar la anotación del naturalista francés Alcides d’Orbigny, tras observar un candombe en 1827, según el cual los bailes eran una forma mediante la cual los africanos recuperaban “por un momento su nacionalidad.”

15 Antonio Pereira, “Los reyes negros y el candombe,” en Cipriano, A máscara limpa, 161-63; “Las cámaras africanas,” El Carnaval de 1884, Febrero 24 de 1884; y las muchas referencias burlonas a “Catorce menos Quince, Rey de la nación Congo por mucho tiempo”: Rossi, Cosas de negros, 62; Goldman, Salve Baltasar, 57-58; Olivera Chirimini y Varese, Candombes de Reyes, 139-40.

16 “Un candombe,” Rojo y Blanco, Noviembre 18 de 1900, 565.

17 Este era un tema recurrente en la prensa afro-uruguaya de la época. Ver por ejemplo “Ayer y hoy,” La Conservación, Agosto 25 de 1872; Marcos Padin, “Canto a mi raza,” El Periódico, Julio 14 de 1889; “Nuestro programa,” La Regeneración, Diciembre 14 de 1884, 1.

18 Para el tema de las elites que luchaban por seguir modelos de civilización europeos, ver José Pedro Barrán, Historia de la sensibilidad en el Uruguay, vol. 2, El disciplinamiento (1860-1920) (Montevideo, 1989); Milita Alfaro, Carnaval y modernización: Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904) (Montevideo, 1998).

19 Citas tomadas de Paulo Carvalho-Neto, El negro uruguayo hasta la abolición (Quito, 1965), 316; Goldman, Salve Baltasar, 103. También ver “El pasado y el presente,” La Conservación, Agosto 11 de 1872, 1; “Ayer y hoy,” La Conservación, Agosto 25 de 1872, 1.

20 “A votar,” La Conservación, Septiembre 22 de 1872, 1; “Mi tema,” La Conservación, Octubre 20 de 1872, 1; “¡Basta de ser sumisos!”, La Conservación, Noviembre 10 de 1872, 1.

21 En Uruguay el comercio de esclavos fue abolido en 1825 y efectivamente se acabó en la década de 1830. Para los años de 1880, “los pocos [africanos] que quedan están cargados con el peso de setenta y ochenta años...” “Pocos quedan,” La Regeneración, Enero 4 de 1885, 1-2; “Ultimo día,” La Regeneración, Febrero 15 de 1885, 4.

uruguayos de arraigo por nacimiento. Como consta en su acta de fundación, el objetivo principal del grupo era la creación de una academia musical en la que los jóvenes afro-uruguayos podrían aprender a tocar piano, violín, flauta y guitarra: los instrumentos de la civilización europea. Pero simultáneamente la comparsa no rechazaba de tajo su pasado africano: "se entienden por instrumentos también las pandeteras, castañuelas, tambor, platillos, triángulos y demás útiles a la africana para acompañamiento de la música." Aunque no se ofrecía enseñanza en estos instrumentos, se asumía que los miembros sabrían utilizarlos y los incluirían en las presentaciones del grupo en el Carnaval.²² Este fue también el caso de otras dos comparsas negras de la época, una de las cuales (la Raza Africana, creada en 1867) incluía en su nombre a África, en tanto que otra (Los Negros Argentinos) optaba por América. Para estos tres grupos (y sin duda para otras comparsas negras cuya composición racial no se especificaba en sus nombres, ni en las crónicas periodísticas y que por ello todavía son desconocidas), los instrumentos africanos y la música que ellos hacían eran un recurso cultural demasiado rico como para abandonarlo. A medida que las comparsas afro-uruguayas combinaban los tambores y los ritmos del candombe con las melodías, cuerdas e instrumentos provenientes de Europa, se encontraron en la creación de una nueva forma de música y danza que llamaron "tango." Desde comienzos de 1800, la palabra había sido utilizada en Buenos Aires y Montevideo para referirse a la música cifrada en los tambores, ejecutada por africanos, y a las danzas para las que esa música era interpretada. El "tango" como tal era intercambiable con el "candombe" y esta nueva forma de tango contenía "reminiscencias inconfundibles" de los candombes africanos, señalaba el periodista Vicente Rossi. Escribiendo en los años de 1920, Rossi describió los tangos de las décadas de 1860 y 1870 como una especie de "candombe, diremos 'acriollado', una forma musical y de danza tremendamente atractiva que conservaba "la armonía africana en notas titubeantes o picadas, que culminaban en los redobles nerviosos y quebrallones del tambor."²³ Las letras de estos candombes/tangos se centraban en varios temas que eran recurrentes. Uno de ellos era la alegría de danzar, especialmente con "mi negra."²⁴ Aunque las comparsas negras incluían tanto a hombres como a mujeres

en calidad de cantantes y bailarines, las canciones siempre estaban escritas desde el punto de vista masculino y con frecuencia celebraban la cualidad orgiástica de la danza africana.

Que lindo baila-mi negra
jesú que cosa-de cuerpo
meniáte un poco—zambomba,

¡Así ... así!
¡así ... así!
Mirá que pierna-que talle
ya siente chucho-dejuro,
vení conmigo-morena
vení vení
vení, vení.²⁵

La Raza Africana era ligeramente más recatada en sus letras, pero el intento no era menos claro.

¡Ay mi negra que rico baile!
¡Ay que cosa que siento yo!
¡Me hormiguea toda la sangre,
Y me causa sofocación.²⁶

Los ritmos calientes y el baile no eran los únicos temas en la mente colectiva de los grupos negros. También se referían irónicamente a los eventos políticos del momento. En 1873 Los Pobres Negros Orientales hicieron una sátira de las elecciones presidenciales, representadas por la lucha entre las facciones en contienda "candomberos" (devotos del candombe) y los "cancaneros" (devotos del cancan).²⁷ En 1877 La Raza Africana trató con humor los problemas que enfrentaba la dictadura recientemente instalada de Lorenzo Latorre. El año anterior, el grupo incluso se las había arreglado para hacer tema de un tango, a la política monetaria gubernamental. "Por lo de a diez peso, dejuro, no nos dan ni tres ... el papel ya nadie lo quiere ni para envolver."²⁸

22 Olivera Chirimini y Varese, *Candombes de reyes*, 123-28.

23 Rossi, *Cosas de negros*, 98; para el tema de los tangos de esos años, también ver Gustavo Goldman, "Tango y habanera: Los repertorios de las comparsas de negros hacia 1870," *País Cultural*, Marzo 29 de 2002. Para el tema de los primeros tangos en Buenos Aires, ver Ricardo Rodríguez Molas, "Los afroargentinos y el origen del tango," *Desmemoria*, 7, 27 (2000), 87-132; Oscar Natale, *Buenos Aires, negros y tango* (Buenos Aires, 1984), 127-42.

24 Para el tema de las morenas afro-latinoamericanas en los ritmos nacionales de América Latina, ver Chasteen, *National Rhythms*, 201-04; y si se requiere un análisis más profundo del tema, ver Vera Kutzinski, *Sugar's Secrets: Race and Erotics of Cuban Nationalism* (Charlottesville, 1993), 1-42, 163-68.

25 Los Pobres Negros Orientales, "Tango," en Julio Figueroa, *El Carnaval: Colección de canciones de la mayor parte de las comparsas carnavalescas* (Montevideo, 1876), 33-34. Ver también, "bailando la alegre danza, les dá como convulsión," *Los Pobres Negros Orientales*, "Tango," en Julio Figueroa, *El Carnaval: Colección de canciones de la mayor parte de las comparsas carnavalescas* (Montevideo, 1877), 35-36

26 La Raza Africana, "Tango," en Julio Figueroa, *El Carnaval: Colección de canciones de la mayor parte de las comparsas carnavalescas* (Montevideo, 1878), 47-48; ver también Antonio Plácido, *Carnaval: Evocación de Montevideo en la historia y la tradición* (Montevideo, 1966), 99-100.

27 Estos eran los nombres populares para las facciones políticas en contienda; la oposición entre los candomberos (africanos) y los cancaneros (franceses) es bastante sugestiva. Alfaro, *Carnaval*, 180.

28 "Fiestas de Carnaval," *El Ferro-carril*, Febrero 10 de 1877, 2; Figueroa, *Carnaval* (1876), 30-31.

Entre los asuntos políticos tratados por las comparsas afro-uruguayas, no se encuentra el de la raza. Lo más cercano al tema, por parte de los grupos negros, fue una canción de Los Pobres Negros Orientales en la que se celebraba a Momo, dios griego de la burla y la sátira, quien supervisa el Carnaval. "Solo él consigue que negros y blancos, sin ser en la tumba, mezclados estén." En otras palabras, sólo durante el Carnaval (y en la muerte) negros y blancos pueden cruzar las barreras raciales que los separan.²⁹

Comparsas blancas

La cancioncilla a Momo, hecha por los Pobres Negros Orientales, hacía eco de otra muy similar que Los Negros Lubolos habían realizado el año anterior (1877) para celebrar el espíritu del Carnaval.

Si los negros con los blancos
Confundidos hoy están,
Solo dura la locura
Mientras dura el Carnaval.³⁰

A juzgar por su nombre, Los Negros Lubolos eran otra de las comparsas afro-uruguayas y, de hecho, tenían mucho en común con esos grupos. Llevaban disfraces similares, tocaban los mismos instrumentos (mezcla de cuerdas y vientos europeos con tambores africanos) y cantaban y bailaban tangos originados a partir del candombe africano. No obstante, a diferencia de las comparsas afro-uruguayas, Los Negros Lubolos no admitían mujeres como miembros del grupo. Ni tampoco admitían negros.

Cada integrante de Los Negros Lubolos era un joven blanco de clase media o alta. Su propósito, proclamado en sus primeras presentaciones hechas en 1876, era el de "hacer conocer entre el pueblo las costumbres de los antiguos negros," i.e., de las naciones africanas. Para ello, se vestían con los ropajes que eran (supuestamente) reminiscencia de las naciones, se aprendían "los cantos y bailes... [que] los propios negros ejecuta[n] en sus sitios o candombes," y usando corcho quemado y tizne se presentaban "perfectamente teñidos de negro."³¹

Ellos no constituyeron el primer grupo tizado del Carnaval; cruzando el Río de La Plata, en Buenos Aires, Los Negros, comparsa muy reconocida de las tizadas, había desfilado en el Carnaval desde 1865 y se encuentran referencias a dos grupos de tales, Los Negros y Los Negros Esclavos, tomando parte en el Carnaval de Montevideo a comienzos de 1868.³² Los Negros Esclavos desaparecieron en 1870 pero fueron

revividos en 1876, el mismo año en que Los Negros Lubolos aparecieron en escena. Los dos grupos fueron descritos como "jóvenes de lo más selecto de nuestra sociedad" con recursos suficientes, que "no omiten sacrificio alguno, para comprar trajes de verdadera novedad." Los Negros Lubolos por ejemplo, encargaron la confección de una bandera "de seda bordada con oro y felpa," según señalaba El Ferrocarril. "Nos dicen que ha costado una buena suma no lo extrañamos, pues es una obra de mucho mérito."³³ La aparición de estos grupos tizados en el Carnaval de 1876 no fue del todo fortuita. A mediados de la década de 1870 se presentó una transición en la celebración del Carnaval de la ciudad. En 1873, el gobierno municipal había dictado medidas para "civilizar" el carnaval y hacer de él una expresión del progreso y modernidad de Montevideo. Las nuevas normas prohibían específicamente el juego del agua, tradicional práctica carnalesca en la que agua, huevos y otros elementos rellenos de líquidos eran disparados. Lejos de sumarse al festejo, los miembros de las elites de la ciudad sostenían que el juego del agua los espantaba del mismo y los obligaba, particularmente a las clases media y alta, a permanecer encerrados en sus casas. El Carnaval podría ser un verdadero evento público y participativo, sólo si se prohibía arrojar agua.³⁴

Las nuevas medidas celosamente vigiladas por la policía de la ciudad produjeron los resultados deseados. Recordando los carnavales de 1873 y 1874, El Ferrocarril proclamó la "espléndida victoria de la civilización" y felicitó a la ciudad por el "cambio tan magnífico y radical" que había ocurrido de la noche a la mañana. Sin tener que preocuparse de ser emparamados por quienes arrojaban agua, "todas las clases" (incluyendo las clases media y alta) se habían volcado a participar en "la hermosa, risueña y popularísima fiesta." El Siglo resaltaba que el "carácter civilizado" de los dos últimos carnavales contrastaba con las festividades emparamadas de años anteriores y publicaba un poema que concluía "¡cada barbaridad tiene su era! Descansa en paz mojado carnaval."³⁵

Los montevideanos, ahora libres de celebrar el Carnaval sin el temor de ser mojados, ponían sus disfraces y se tomaban las calles desfilando como gauchos, turcos, marineros, italianos, cocineros y cocineras, lavaderos y pieles rojas, sólo para citar algunos de los personajes más populares del Carnaval. No obstante, como veremos, el personaje del negro o más específicamente todavía, del negro lubolo (un blanco desfilando con la cara pintada) era el más buscado y, a lo largo del siglo XX, el más popular y duradero. ¿Por qué?

29 Los Pobres Negros Orientales, "Brindis," Figueroa, Carnaval (1878), 44.

30 Los Negros Lubolos, "Brindis," Figueroa, Carnaval (1877), 11.

31 Olivera Chirimini y Varese, Candombes de Reyes, 161; Rossi, Cosas de negros, 16.

32 Antonio Plácido describe a Los Negros como un grupo afro-uruguayo, Plácido, Carnaval, 71, 73-74, pero tanto Ortiz Oderigo como Goldman, lo describen como un grupo de blancos tizados. Ortiz Oderigo, Calunga), 65; Goldman, "Tango y habanera," nota 4.

33 Rossi, Cosas de negros, 106; "Más comparsas," El Ferrocarril, Febrero 26 de 1876, 2; "Estandarte," El Ferrocarril, Marzo 3 de 1878, 2.

34 Para este tema de los esfuerzos por civilizar el Carnaval, ver Alfaro, Carnaval; Barrán, Historia de la sensibilidad, vol. 2, 224-34.

35 "El Carnaval" y "Espléndida victoria de la civilización," El Ferrocarril, Febrero 15-18 de 1874, 1; "El Carnaval de antaño," El Siglo, Febrero 22 de 1874, 2; "El Carnaval mojado," El Siglo, Febrero 24 de 1874, 2.

En ausencia de recuerdos de los negros lubolos del siglo XIX acerca de la razón que los llevó a pintarse la cara de negro e imitar a los africanos, debemos recurrir a los estudios de imitación trans-racial de otro país americano de la misma época: el caso del *minstrel** estadounidense del siglo XIX. El concienzudo estudio de Eric Lott sobre este tipo de diversión da cuenta de varios aspectos que podemos aprovechar en el análisis de las comparsas tiznadas de Montevideo. En primer lugar, el *minstrel* constituía "un sitio privilegiado de lucha para controlar la cultura negra... tenía como base un profundo compromiso blanco con la cultura negra" caracterizada por "la vacilación dialéctica de insulto racial y la envidia racial, los momentos de dominación y los momentos de liberación." En segundo lugar, ese vacilar dialéctico conllevaba una poderosa dimensión sexual fundada en la "fascinación y atracción de los blancos por y hacia los negros y su cultura" y su temor hacia el hombre negro. Finalmente, a través del *minstrel* los blancos usaban los personajes negros como "muñecos de ventrílocuo" para darle voz a una serie de ansiedades y preocupaciones relacionadas con el lugar de la raza blanca, de la masculinidad y de la clase social en la vida norteamericana. Al hacerlo, las presentaciones de *minstrel* jugaban un papel protagónico en la definición de los límites de clase, raza y género en los Estados Unidos.³⁶

¿Acaso ocurrió algo similar en Uruguay? Como hemos visto en el caso de las naciones africanas, los uruguayos blancos mostraban un "profundo compromiso" con la cultura africana. Y tal compromiso revelaba la misma "vacilación dialéctica ente el insulto racial y la envidia racial" que Lott encuentra en Estados Unidos. Los montevidianos blancos encontraban que el candombe era, al mismo tiempo, ridículo e irresistible. Los temas sexuales no son muy notorios en la descripciones contemporáneas de los candombes del siglo XIX, aunque las referencias frecuentes a las bellas jóvenes que vienen a escucharlo son suficientemente sugestivas. Sin embargo, resultan inequívocos en las representaciones de las comparsas tiznadas (tanto como en las comparsas afro-uruguayas, claro está).

Buscando recrear "las costumbres de los antiguos negros," las comparsas tiznadas se inventaron dos personajes que se volvieron característicos de las comparsas del Carnaval en el siglo XX. (Un tercer personaje, la Mama Vieja, no era de la época; más adelante trataremos el tema.) Uno de ellos era

un viejo negro, "centenario, que siempre iba rezagado detrás de la negrada, ofreciendo yuyos medicinales y amena charla bozal en puertas y ventanas." El otro era "el 'bastonero', que llamaban 'escobero', por haber adaptado una escoba como bastón de mando... Tenía que ser un experto candombero y de resistencia a toda prueba."³⁷

Los lectores familiarizados con el actual Carnaval de Montevideo reconocerán estos personajes en el moderno Gramillero (el yerbatero), un anciano negro vestido de levita y sombrero de copa, con una maleta llena de hierbas, quien, bamboleándose en su bastón, casi no puede ni llevar sus años pero, de vez en cuando, llega a inspirarse en arrebatos de danza producidos por los poderosos ritmos del candombe. También reconocerán al Escobero, gracioso bailarín que ejecuta increíbles actos de malabarismo y equilibrio con su escoba. Cada personaje simboliza distintas formas de poder (negro). A pesar de (o tal vez a causa de los años que le tomó llegar a dominar este conocimiento) la edad y la flaqueza, el Gramillero comanda las fuerzas naturales y sobrenaturales que curan enfermedades, atan amores y rezan enemigos.³⁸ Por su parte el Escobero reviste la fuerza y la gracia de la juventud. Es un hábil gimnasta, acróbata y bailarín, cuya escoba/bastón de mando se suspende en delicado balance para luego ser arrojado a lo alto, representando elocuentemente su poder sexual.³⁹ El sexo también estaba presente en las canciones interpretadas por las comparsas tiznadas. Tales canciones no se fundamentaban directamente en la música de las naciones africanas, sino en el nuevo tango-candombe de las comparsas afro-uruguayas. El gran éxito de esta nueva forma de música y danza, así como el deseo de los blancos de participar en ello, sin duda era otra causa de la aparición de las comparsas tiznadas en la segunda mitad de los años 1870. En 1877, El Ferro-carril felicitaba a Los Negros Lubolos por su éxito en la composición e interpretación de "canciones que tienen el aire idiosincrático de los tangos africanos;" y es que resulta impresionante ver, en una de las canciones del grupo en ese año, lo que podría ser la primera aparición impresa de la fórmula onomatopéyica que representa el ritmo en clave del candombe moderno (siglo XX).⁴⁰

Botocotó, borocotó, chás, chás,
 Vamos moreno que es tarde ya,
 Borocotó, borocotó, chás, chás,
 Y ya el amito cansao está.⁴¹

* Nota de la traductora: *Minstrel* es el nombre dado en la década de 1830 en Estados Unidos, al espectáculo de variedades ejecutado por hombres blancos con la cara pintada de negro, para satirizar la raza negra. Tras la Guerra Civil, también fue interpretado por afro-americanos y perdió su popularidad con el surgimiento del vaudeville, para desaparecer alrededor de 1950 cuando se empezaron a obtener victorias contra el racismo. También se le considera la primera forma teatral real de Estados Unidos.
 36 Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (New York, 1994), 18, 57, 95; Thomas C. Holt, "Marking: Race, Race-making, and the Writing of History," *American Historical Review* 100, 1 (Febrero de 1995), 1-20.

37 Rossi, *Cosas de negros*, 106.

38 Para consultar acerca de canciones en las que se exaltan tales poderes, ver "No es broma, que es verdad," y varias de las canciones de la Sociedad de Negros Gramillas, todas ellas en El Carnaval de 1884, Febrero 24 de 1884, 1-2; Negros Mozambiques, "Danza," en Goldman, "Tango y Habanera."

39 Para estos dos personajes ver Paulo Carvalho-Neto, *El Carnaval de Montevideo: Folklore, historia, sociología* (Sevilla, 1967), 14-19.

40 Olivera Chirimini y Varese, *Candombes de Reyes*, 162-63.

41 "Fiestas de Carnaval" El Ferro-carril, Febrero 10 de 1877, 2.

Dado que el servilismo y la deferencia hacia los antiguos amos eran el tropo básico de la negritud decimonónica en Montevideo, los grupos tiznados sistemáticamente daban muestras de respeto a sus "amitos," aunque estaban mucho más interesados en sus amitas. En las canciones de la primera comparsa tiznada en el Río de La Plata (el grupo bonaerense Los Negros) un motivo recurrente de sus letras era el ardiente amor no correspondido entre cantantes negros y blancas objetos de adoración.

¡Oh niñas blancas!
Por compasión
Oíd de los negros
La triste voz.
Que aunque
Son de color
Tienen de fuego
El corazón.⁴²

Los Negros Lubolos siguieron en la misma dirección:

Estoy sintiendo nel pecho
Así como una [sic] caló;
Y baila que baila dentro
Ta niña, mi corazón.
Pero como yo soy negro,
No puedo hablale de amó
Que parece una herejía
Que tengamo corazón.⁴³

Todos los grupos tiznados explotaron fuertemente esta veta. Sin duda lo hacían en buena parte por el efecto cómico, ya que después de todo, en sus presentaciones le cantaban a las mismas niñas blancas de quienes nadie esperaba que "una blanca le hará caso / A un negro como el carbón."⁴⁴ No obstante, estas canciones ilustran perfectamente el "ventrilocuismo racial" identificado por Lott: aquí ardientes jóvenes blancos empleaban estructuras raciales para hacer observaciones acerca de las convenciones de género que mantenían una prudente distancia entre hombres y mujeres de las clases media y alta, para evitar que las llamas del amor se salieran de control.⁴⁵ La Nación Lubola utilizaba esta artimaña en una canción que expresaba su exasperación frente a la línea de color que separaba los negros de las

hermosas blancas. Si no existieran las barreras raciales, sugiere la canción, las blancas habrían respondido a los amores propuestos por los miembros de las comparsas. Pero substituyendo en la canción por las convenciones de género, las barreras raciales impidieron tan natural atracción.

El negro no puede
Decirles ya nada
A ménos que quede
La pobre manchada.
Nos miran con gracia
Nos quieren hablar,
Es mucha desgracia,
¡Ay! Dios ¿qué querrán?⁴⁶

En su incesante repetición, estas canciones sembraron muy hondo el mensaje de que los negros eran compañeros incompatibles para el romance o el matrimonio y que eran parias y fuereños en la sociedad uruguaya. Para reforzar aún más tal mensaje, había canciones que ridiculizaban al "negro pretencioso": el negro que aspiraba pertenecer a la alta sociedad ("high-life" era el término utilizado en inglés), a la sociedad de elite, aunque carecía de la educación, el dinero y las conexiones sociales necesarias para alcanzar tal estatus.⁴⁷ Pero mientras registraban en sus canciones el mensaje de la "otredad" negra y su inferioridad social, y practicaban la segregación racial en sus propios rangos, las comparsas tiznadas ocasionalmente atacaban y criticaban la discriminación racial y la desigualdad. Algunas de estas canciones llaman la atención por su falta de la calidad ingenua y juguetona de la mayoría de composiciones carnalescas. Por el contrario, son sombrías, apesadumbradas, cargadas de rabia y resentimiento. Algunas letras cantan los tormentos de la esclavitud y la lucha de los esclavos por la libertad.⁴⁸ Son todavía más ásperas las canciones que reflejan lo ocurrido a los africanos y su descendencia desde la emancipación.

A todo africano que ven en la calle
Muy pronto le dicen: andáte al cuartel.
Y si uno no quiere, le dicen que calle
Sinó una paliza le dan á comer!v

Mientras que uno sirve, le sacan la chicha,
Y viva la patria con su libertad;
Cuando no tiene ni para camisa

42 George Reid Andrews, *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900* (Madison, 1980), 161.

43 Figueroa, *Carnaval* (1877), 9.

44 *Pobres Negros Esclavos*, "Tango," *El Carnaval de 1884*, Febrero 24 de 1884, 2.

45 "Ninguna época en la historia uruguaya fue tan puritana, tan separadora de los sexos, contempló con tal prevención, que a veces era horror, a la sexualidad, como esta [1860-1920]." Barrán, *Historia de la sensibilidad*, vol. 125; ver capítulos 3-5. También ver José Pedro Barrán, *Amor y transgresión en Montevideo, 1919-1931* (Montevideo, 2002), en donde se contrasta la relativa apertura sexual a comienzos de los 1900 con la vigilancia y las convenciones sociales de finales de los 1800.

46 *La Nación Lubola*, "¡Ay! Dios ¿Qué querrán?," *El Carnaval*, Febrero 24 de 1884, 1.

47 Por ejemplo, *Esclavos de Guinea*, "Danza," y (sin autor conocido) "El negrito pretencioso," *El Carnaval de 1884*, Febrero 24 de 1884, 1-2; para consultar acerca de la figura análoga del "negro catedrático" en Cuba, ver Kutzinski, *Sugar's Secrets*, 43-44.

48 Ver por ejemplo *Los Esclavos*, "Habanera," en Figueroa, *Carnaval* (186), 17-19; *Pobres Negros Esclavos*, "Danza," *El Carnaval de 1884*, Febrero 24 de 1884, 2.

Lo larga y le dicen: ánda á trabajar.
Cuando eso le dicen, ya el negro no sirve,
Pues ya cuatro lilebas [sic ¿libras?] no puede cargar!
Y si una limosna, lo ven que la pide
Con el al Asilo, porque es aragan!⁴⁹

Esta canción tenía su contraparte en "El Cuchicheo," interpretada por el grupo afro-uruguayo Los Negros Gramillas en 1883, en la que se denunciaba el desplazamiento de los vendedores ambulantes negros por los competidores italianos y en la que se pedía al gobierno su intervención en representación de los primeros.⁵⁰ Sin embargo, la mayoría de las comparsas afro-uruguayas estaba más limitada y era más cautelosa en atacar el racismo o la desigualdad racial que los grupos tiznados. Sin duda los jóvenes de clases media y alta de las comparsas tiznadas se sentían en un terreno mucho más seguro al atacar al orden establecido (una de las venerables funciones del Carnaval), especialmente en lo referente a la raza. Y es muy posible que algunos de ellos se sintieran verdaderamente ofendidos a causa de la disparidad entre los principios republicanos de ciudadanía e igualdad, tan apreciados en el Uruguay de entonces y de ahora, y la realidad de la jerarquía social y la discriminación. Sea cual sea la causa, las comparsas afro-uruguayas eran más dadas a expresar indirectamente sus críticas a las relaciones raciales en Uruguay, mediante la invocación de un paraíso africano perdido. En "Recuerdos de la Patria", interpretado por La Raza Africana, el (anónimo) compositor retomaba una feliz infancia a orillas del río Danda.⁵¹

Los bosques silvestres del África hermosa
Prestáronme sombra y albergue tambien;
Perfume me diéron sus vírgenes flores
Y aliento en sus auras feliz aspiré.

La belleza y la gracia de esta vida africana era entonces destruida por "el vil mercader," "el bárbaro blanco sediento de oro."

Riberas del Danda, adios para siempre,
Deciertos, palmeras y bosques, adios!
El hado ha querido por siempre alejarnos,
Jamás veré en vida del África el sol.⁵²

Esta canción claramente revierte los supuestos usuales acerca del pasado africano y la modernidad europea. Aquí el bárbaro era el blanco comerciante de esclavos, y los ríos y bosques africanos ofrecían las condiciones para una vida civilizada y verdaderamente humana. Y en tanto las invocaciones de "patria" normalmente se referirían a Uruguay, aquí el anhelo por la madre patria era por África, inversión realmente carnavalesca.

Comparsas proletarias

Las canciones que invocaban las bellezas de África y el fuerte sentimiento de pérdida que implicaban los recuerdos de la tierra natal, quedaron de manifiesto en los carnavales de los años 1880, por los cuales las comparsas afro-uruguayas y tiznadas se habían vuelto lo más importante de las festividades anuales.⁵³ Entre las veinte comparsas más importantes del Carnaval de 1882, trece eran negras o tiznadas y en 1883 "las comparsas que han recorrido nuestras calles... eran todas formadas de negros (ó pintados de negro) por que ahora se ha dado en la manía de querer hijos de la ardiente África."⁵⁴

Más de un periódico de Montevideo expresó reservas sobre estas cifras. "Puede explicar algún estudiante de la naturaleza humana," se preguntaba el Montevideo Times en 1893, "¿porqué es que la gente de estos países, cuando quiere disfrazarse, muestra tan extraordinaria preferencia por imitar lo bajo de la naturaleza humana como es el caso de los negros o los indios?"⁵⁵ La Mosca (1892) expresaba el desaliento por la "manía de muchos blancos de embetunarse la cara a fin de imitar a la raza más atrasada de mundo";

49 "Negros Africanos," El Entierro del Carnaval, Febrero 11 de 1883, 2. El reclutamiento obligado de los afro-uruguayos fue quizá la acción estatal más criticada por la prensa negra. Ver por ejemplo, "El pasado y el presente," La Conservación, Agosto 11 de 1872, 1; "Decíamos ayer..." El Periódico, Mayo 5 de 1889, 1; "Gacetilla," El Periódico, Mayo 26 de 1889; "Soldados a la fuerza," La Propaganda, Septiembre 3 de 1893, 1-2. En junio de 1889, el Presidente Máximo Tajes se reunió en Buenos Aires con los miembros del Centro Uruguayo, una organización cívica de afro-uruguayos que vivían en la capital argentina. Dirigiéndose a él como "orientales todos, [y] rama deshojada del poderoso árbol Africano," ellos le solicitaron dar fin al reclutamiento obligatorio, argumentando que era la principal razón por la cual habían emigrado y que ahora no podían regresar a casa. Tajes prometió la abolición de tal práctica, ofreció amnistía a los desertores e incluso ofreció pagar los tiquetes en vapor de quienes quisieran regresar a Uruguay. "Sociedad 'Centro Uruguayo,'" El Periódico, Junio 9 de 1889, 1. Un mes después El Periódico, reportó que el reclutamiento continuaba en plena vigencia. "Bonito modo tiene el gobierno de hacer querer regresar del extranjero á nuestros pobres compatriotas." "¿Volvemos a las andadas?" El Periódico, Julio 7 de 1889, 1

50 El coro decía: "Ya lo neglo no tenemo en que diablo trabajá..." "El Cuchicheo," El Entierro del Carnaval, Febrero 11 de 1883, 1-2.

51 Presumiblemente el Danda en Angola. Joseph C. Miller, Way of Death: Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730-1830, (Madison, 1888), 10, 16.

52 La Raza Africana, "Recuerdos de la Patria," en Figueroa, Carnaval (1878), 46.

53 Por ejemplo ver Esclavos de Guinea, "Brindis," El Carnaval de 1884, Febrero 23 de 1884, 1; Nación Bayombe, El Carnaval de 1884, Febrero 24 de 1884, 1.

54 Cita tomada de "Cabos sueltos," El Entierro del Carnaval, Febrero 11 de 1883, 1. Cifras de "El Carnaval de 1882," El Ferro-carril, Febrero 17 de 1882, 3; "Mas sobre el Carnaval," El Ferro-carril, Febrero 23 de 1887, 1; Alfaro, Carnaval, 219.

55 "Sundries," Montevideo Times, Febrero 16 de 1893, 1.

el Montevideo Noticioso (1891) deploraba “el fastidioso espectáculo de la negrada polvorienta y sudorosa que arrastra por las calles los jirones del Carnaval, al son de una música (léase, ruido) tan monótona como destemplada.”⁵⁶ “¡Basta de negros!” exclamaba El Siglo en 1905, protestando la formación constante de nuevas comparsas. “Todos están cansados” de ellos, asentía el Times, “y quieren ver algo más original.”⁵⁷ No obstante, en ese mismo año, cuando las comparsas amenazaron con boicotear el Carnaval a menos que la ciudad estableciera un concurso especial para las “sociedades de negros,” las autoridades cedieron a las demandas de las comparsas.⁵⁸ ¿Por qué, si todos estaban tan cansados de las comparsas, la ciudad se rendía ante ellas? Y, ¿por qué cuando las comparsas salían a desfilas, venía tanta gente a verlas que (en 1911) “era imposible caminar por los andenes y hasta las calles se hallaban atestadas” y (en 1916) las muchedumbres se apretujaban tanto que impedían el paso de las comparsas hacia escenario y el concurso tuvo que ser cancelado?⁵⁹

Claramente lo que para las clases alta y media se había vuelto tonto y cansón, para la población en general era otra cosa. Y para comienzos de los años 1900 esa población y la clase obrera de la ciudad cada vez hacían más presencia en todos los aspectos de la vida urbana, incluyendo el Carnaval. La historiadora Milita Alfaro señala, en la década de 1890, “los primeros síntomas de un progresivo distanciamiento [del Carnaval] por parte de las clases altas que, en el siglo XX, desertarían definitivamente” de la fiesta. Anticipando de alguna manera esta tendencia, el Montevideo Times en 1894 reportó que el Carnaval ahora había sido “delegado casi en su totalidad a las clases más bajas, y el tema predominante es la vulgaridad ramplona y monótona que cabría esperar.” Y esa “vulgaridad” se expresaba en una clara preferencia por los grupos tiznados del candombe: “entre las ‘comparsas’ que salieron a las calles [este año] difícilmente se encontraba alguna a la que valiera la pena mirar dos veces, de hecho casi todas eran imitaciones del acostumbrado ‘negro’ tiznado o del ‘marinero’ en azul y blanco.”⁶⁰

No hacía falta que las “clases bajas” organizaran tales grupos. Entre 1860 y 1908, la población de la ciudad aumentó de 58.000 a 309.000 personas, sobre todo debido

a la llegada de inmigrantes europeos que venían a trabajar en la industria de procesamiento de carnes, la construcción, el transporte, el comercio y los oficios manuales. Hacia 1908, la población de la ciudad contaba con un 30% de extranjeros y la proporción de inmigrantes entre los trabajadores era aún mayor.⁶¹ Los obreros y sus familias se hacinaban en conventillos (edificios grandes, multifamiliares en los que cada familia podía pagar el alquiler de una habitación sencilla o parte de una) en barrios del centro de la ciudad como Barrio Sur, Palermo y el Cordón.⁶² Estos barrios fueron los mismos que habían albergado las sedes de las naciones africanas y donde vivía al final del siglo XIX la mayor parte de la población afro-uruguaya.

De acuerdo con el censo municipal de 1884, esa población había descendido a menos de 2.000 negros y mulatos, lo que equivalía a menos de 1% de la población de 215.000 personas en la ciudad. Sin embargo, así como en el censo de Buenos Aires de 1887, que registraba que los afro-argentinos conformaban menos del 2% de la capital argentina, hay razones para sospechar que estas cifras en realidad expresaban una sub-estimación de la población negra de Montevideo.⁶³ ¿Cómo, por ejemplo, podría una pobre comunidad obrera de menos de 2.000 personas, analfabeta en su mayoría, mantener la prensa negra que floreciera en esa época? Las columnas sociales de tales periódicos enumeraban cientos de nombres de la “sociedad de color,” la clase media y trabajadora “respetable” afro-uruguaya. Los negros y mulatos que quedaban por fuera de la “sociedad de color” (la mayoría, sin lugar a dudas) debían ser miles más.⁶⁴

56 Citado en Alfaro, Carnaval, 153.

57 “El Carnaval,” El Siglo, Febrero 26 de 1905, 1; “The Carnival,” Montevideo Times, Marzo 9 de 1905, 1. Ver también Caras y Caretas, historieta de dos enmascarados del Carnaval, uno vestido de mendigo y el otro de tamborilero africano. “Viendo estas dos mascaritas / que de fijo los verán / pueden ustedes dar fé / de haber visto los demás.” “Nuestro Carnaval,” Caras y Caretas, Febrero 8 de 1891, 244.

58 “El Carnaval,” El Siglo, Febrero 26 de 1905, 1. Las comparsas habían pedido el concurso especial por primera vez en 1903. Ver varios artículos, todos bajo el título “Carnaval,” El Siglo, Febrero 18, 20 y 21 de 1903, 1.

59 “Carnival,” Montevideo Times, Marzo 3 de 1911, 1-2; “Competition Frustrated,” Montevideo Times, Marzo 10 de 1916, 5.

60 Alfaro, Carnaval, 112; “Carnaval,” Montevideo Times, Febrero 8 de 1894, 1.

61 Jaime Klaczko, “El Uruguay de 1908: Obstáculos y estímulos en el mercado de trabajo,” Revista de Indias 41, 165-66 (1981), 675-722.

62 Juan Rial, “Situación de la vivienda de los sectores populares de Montevideo, 1889-193,” en CLACSO, Sectores populares y vida urbana (Buenos Aires, 1984), 137-60; Universindo Rodríguez Díaz, Los sectores populares en el Uruguay del Novecientos, vol. 1 (Montevideo, 1989), 32-38.

63 Anuario Estadístico de la República O. del Uruguay. Años 1902 y 1903 (Montevideo, 1905), 50. El tema del sub-estimación de los afro-argentinos en los censos de Buenos Aires, ver Andrews, Afro-Argentines, 64-92.

64 Los periódicos afro-uruguayos del siglo XIX, cuyas colecciones aún existen (en la Biblioteca Nacional), incluyen La Conservación (1872), La Regeneración (1884-85), El Periódico (1889) y La Propaganda (1893-95). Entre los títulos de los que no se encuentran ejemplares están La Crónica (1870), El Porvenir (1877), La Regeneración (1877), El Sol (década de 1870) y El Tribuno (década de 1870). Dentro de los periódicos posteriores a 1900, que todavía existen, se encuentran El Eco del Porvenir (1901), La Propaganda (1911-12), La Verdad (1911-14), Nuestra Raza (1917, 1934-48), La Vanguardia (1928-29), Ansina (1939-42), Revista Uruguay (1945-48) y otros. Excepto por Nuestra Raza, que apareció por primera vez en 1917 en San Carlos y luego se trasladó a la capital, todos fueron publicados en Montevideo. Otros periódicos publicados en otras ciudades uruguayas incluyen El Peligro (Rivera, 1934), Acción (Melo, 1934-35, 1944), Rumbos (Rocha, 1938-45), Democracia (Rocha, 1942-46) y Orientación (Melo, 1941-45). Acerca de la prensa negra en Buenos Aires, ver Andrews, Afro-Argentines, 178-200; Tomás A. Platero, Piedra libre para nuestro negros: La Broma y otros periódicos de la comunidad afro-argentina (1873-1882) (Buenos Aires, 2004).

Ciertamente los afro-uruguayos pobres eran una presencia visible en los conventillos de la ciudad en donde los inmigrantes recién llegados escuchaban y aprendían, mediante contacto directo, la música y las danzas de los afro-uruguayos.⁶⁵ Los inmigrantes también aprendían que la música de raíces africanas no sólo pertenecía a los descendientes de los africanos. Los lubolos de clases media y alta (hay que recordar que el término genérico se aplica a todos los blancos tiznados que desfilaban simulando ser negros) habían adoptado como propia esa música, con la franca aceptación de los espectadores del Carnaval. Era tan fuerte la presencia de los tiznados y los afro-uruguayos que, para muchos, la celebración del Carnaval era ir a oír y a mirar a los grupos de tango/candombe de base africana. Bajo estas circunstancias, una de las formas de ser o convertirse en uruguayo era tomando parte, como espectador o comparsero, en esta forma de cultura popular de base africana. A finales de los años 1800 y entrados los 1900, muchos inmigrantes europeos y más aún sus hijos y nietos nacidos en Uruguay optaron por lo anterior. A medida que estos lubolos de clase obrera asumían el candombe, iban también apropiándose selectivamente de las prácticas de las comparsas afro-uruguayas y lubolas de las clases media y alta que los habían precedido. De los grupos tiznados, los lubolos proletarios tomaban, obviamente, el concepto de blancos tiznados que adoptaban las identidades africanas. Igualmente, acogieron la conformación masculina de los grupos tiznados y los personajes africanos de El Gramillero y El Escobero. De las comparsas tiznadas y afro-uruguayas, los lubolos proletarios adoptaron la forma musical del candombe/tango. Y de los grupos afro-uruguayos, sus principales temas líricos: la danza orgiástica, las morenas de sangre caliente y la nostalgia por África.⁶⁶ Al adoptar algunas partes del repertorio cultural de las comparsas afro-uruguayas y tiznadas, las nuevas comparsas proletarias también crearon otras prácticas y formas nuevas, que mostraban claras divergencias con las prácticas anteriores. Consideraremos cuatro innovaciones específicas: la integración racial; la creación de la Mama Vieja, nuevo personaje "africano"; la adopción de una identidad del "guerrero" marcial; ésta última dirigida y sustentada por un incrementado énfasis en los tambores africanos.

65 Para el tema de la cercanía entre afro-uruguayos y conventillos, ver la enorme controversia que rodea la decisión del gobierno militar de demoler varios de esos edificios en la década de 1970 como parte del programa de renovación urbana y las concurrencias protestas de las organizaciones negras contra el mismo. Lauren Benton, "Reshaping the Urban Core: The Politics of Housing in Authoritarian Uruguay," *Latin American Research Review* 21, 2 (1986), 33-52; Alejandrina da Luz, *Los conventillos de barrio Sur y Palermo* (Montevideo, 2001); Jorge E. Cardoso, *El desalojo de la calle de los negros* (Montevideo, 1995).

66 Para canciones en las que se menciona el tema, ver las colecciones de tabloides del Carnaval disponibles en las salas Materiales Especiales y Uruguay de la Biblioteca Nacional de Montevideo.

Cuando surgieron en las décadas de 1860 y 1870, las comparsas negras y tiznadas fueron racialmente segregadas,⁶⁷ característica que probablemente se mantuvo en las décadas de 1880 y 1890, aunque en este momento no podemos asegurarlo con certeza. No hay fotografías de los grupos de esa época y, quizá porque los lectores ya sabían qué grupo era qué, los periódicos no se preocuparon por hacer referencia a su composición racial. Todas las comparsas, euro-uruguayas o afro-uruguayas, eran "sociedades (o comparsas) de negros."⁶⁸

Este silencio en torno a la composición racial de las comparsas dificulta, cuando no imposibilita, detectar una transición importantísima en dicha composición: hacia la primera década de 1900 (y quizá antes), los grupos ya no eran segregados. En su lugar, éstos ahora incluían afro- y euro-uruguayos e inmigrantes europeos todos juntos en las mismas organizaciones.

Los niveles de integración variaban considerablemente entre las comparsas. La "sociedad de negros" más importante de aquellos años, Los Esclavos de Nyanza (creado en 1900), era casi totalmente blanca y conformada por inmigrantes españoles e italianos que vivían en el conventillo La Facala, ubicado en el barrio Palermo. Algunas evidencias sugieren que, yendo hasta Los Pobres Negros Esclavos a finales de los 1860, cualquier grupo que en su nombre incluyera la denominación "Esclavos" era enteramente blanco o, en el siglo XX, mayoritariamente blanco. Parece que los afro-uruguayos no querían conmemorar ese aspecto en particular de su pasado. Así las cosas, los Nyanzas, junto con otros grupos "esclavos" a comienzos de 1900 (Esclavos del Congo, Esclavos de La Habana, Esclavos de Asia, y otros) eran en su mayoría blancos. Sin embargo, cada uno de estos grupos, incluía algunos miembros de raza negra. Uno de los fundadores de los Nyanzas fue Juan Delgado, un reconocido jugador de fútbol afro-uruguayo y director de tambores del grupo.⁶⁹ El mismo lugar era ocupado en el grupo Libertadores de África, por José Leandro Andrade, estrella afro-uruguayo del fútbol que también dirigía los tambores.⁷⁰ Los Pobres Negros Orientales, un grupo afro-uruguayo que había desaparecido en la década de 1880, resurgió en 1894 como un grupo de mayoría blanca. El periódico negro *La Propaganda*, cuestionó a quién había autorizado la "usurpación" del nombre de los Pobres Negros y lamentó

67 Como ocurría con los bailes y bailes de salón en los que los candombes se escuchaban y danzaban. Para el tema de las danzas de la "sociedad de color," ver Olivera Chirimini y Varese, *Candombes de Reyes*, 170-91.

68 También en Estados Unidos, "los tiznados se volvieron 'negros' en los programas de teatro, los periódicos y en los cancioneros que registraban sus carreras." Lott, *Love and Theft*, 97.

69 Para el tema de los Nyanzas, ver "El Carnaval," *Rojo y Blanco*, Febrero 24 de 1901, 230; "Palermo ya no tiene carnavales," *Mundo Uruguayo*, Marzo 6 de 1941, 4-5, 83; Artigas González Samudio, ed., "Lubolos," *Carnaval del Uruguay*, vol. 10 (Montevideo, 1992), 3.

70 "Con el tamboril en la sangre," suplemento especial de *El País*, Marzo 19 de 1976, 5.

que su fundador original, José Lisandro Pérez, ya no viviera para protestar por ello. No obstante, hacia 1912 los Pobres Negros, aún blancos en su mayoría, habían incorporado algunos miembros negros. Quizá como resultado de lo anterior, fueron invitados a tocar en las danzas del Carnaval de ese año para la "sociedad de color" en el Teatro Cibilis.⁷¹ Los Congos Humildes, creado en 1907, y Los Guerreros del Sur, tenían una composición más mezclada, con casi igual número de blancos y negros.⁷² Hubo otros grupos racialmente mezclados, pero en ausencia de registros fotográficos no es posible determinar en qué proporción. Estos incluyen a los Pobres Negros Cubanos (creado en los 1890), Pobres Negros Hacheros (1896), Hijos de La Habana (1912) y Guerreros de las Selvas Africanas (1915), entre otros.⁷³

Sin importar su composición racial, todas las comparsas proclamaban sus ritmos "candentes". "Con solo oír el compás / nuestros cuerpos se estremecen / Como si le introdujesen / fuerza á la electricidad," cantaban los Guerreros de las Selvas Africanas en 1916. O los Congos Humildes (1912):

En el Congo
Lo bailamos
Y era aquello
De admirar
Como el cuerpo
Se quebraba
En el tango
Al empezar.

Dele el parche
Compañero
Aunque rompa
El tamboril.
Que este canto,
Que este baile
Hace el Congo
Revivir.

Nuestro pecho
Ya fogoso

Hoy se empapa
De sudor,
Al bailar este tanguito
Que por cierto
Da calor.⁷⁴

¿Con quién era apropiado bailar los ritmos candentes? Los Pobres Negros Hacheros se proclamaban listos a bailar con cualquier mujer dispuesta, sin importar a qué raza perteneciera: "Vengan rubias y morenas / que el color no desentona / con tal de ser quebrachona / para el tango rajador."⁷⁵ Sin embargo la mayoría de las comparsas prefería "la morena hechicera" evocada por los Lanceros del Plata,

Que requebró sus caderas
Con donaire original
Grabando en su pensamiento
Los besos que se cruzaron
Cuando en pareja bailaron
Algún tango Nacional.⁷⁶

Los lubolos de las clases media y alta de las décadas de 1860 y 1870, habían evitado a las morenas, concentrándose en las jóvenes blancas de su propia clase. Siguiendo la guía de las comparsas afro-uruguayas, las comparsas proletarias volvieron a la morena caliente y de tez oscura. Al mismo tiempo, luchaban por mantener bajo control la sexualidad de ella, transformándola en un nuevo personaje "africano" comparable al Gramillero o al Escobero. Se trataba de la Mama Vieja, vieja negra enfundada en una falda voluminosa por las enaguas, con blusa blanca de mangas anchas y un colorido pañuelo en la cabeza. Casi siempre llevando un abanico en sus manos, bailaba graciosamente, meneando sus caderas al ritmo del candombe con su compañero de marras, el Gramillero.⁷⁷

Aunque hoy en día es un personaje esencial en las comparsas, la Mama Vieja sólo apareció en escena hasta los primeros años del siglo XX. Y, aunque actualmente el personaje es interpretado por mujeres, entre 1900 y 1930 era encarnado por hombres vestidos como ella.⁷⁸ ¿Por qué la Mama Vieja apareció en el Carnaval de esa época? Sólo podemos especular, puesto que no se conocen explicaciones de ello por parte de los miembros de las comparsas. Así

71 Ver la foto de Los Pobres Negros Orientales en La Semana, Marzo 2 de 1912; ver también, "Noticias," La Propaganda, Enero 28 de 1894, 3; La Verdad, Febrero 25 de 1912.

72 Ver sus fotografías en "Preparativos del Carnaval," Mundo Uruguayo, Febrero 26 de 1919; La Semana, Marzo 2 de 1912; "De cómo el pueblo preparó el Carnaval," Mundo Uruguayo, Febrero 26 de 1925.

73 Las fotos de estos grupos no tienen la calidad mínima necesaria que permita distinguir entre los afro-uruguayos y los tiznados. Ver La Verdad, Febrero 25 de 1912; y en las siguientes ediciones de Mundo Uruguayo, "Carnaval," Febrero 19 de 1920; "Carnaval," Febrero 10 de 1921; "La conmemoración del Carnaval," Marzo 2 de 1922; "Algunas de las comparsas y murgas..." Febrero 18 de 1926; "Ecos de Carnaval," Marzo 17 de 1927.

74 "Tango," Sociedad Congos Humildes (Montevideo, 1912).

75 "Tango," Sociedad Pobres Negros Hacheros (Montevideo, 1928). Para el tema del "quebro" (movimiento de caderas común en todos los ritmos nacionales de base africana) ver Chasteen, National Rhythms, 17-21.

76 "Tango," Sociedad Lanceros del Plata (Montevideo, 1924).

77 Acerca de la Mama Vieja, ver Carvalho Neto, Carnaval, 16.

78 El musicólogo Gustavo Goldman data alrededor de 1900 la primera aparición de la Mama Vieja, argumentando que no ha encontrado evidencia de apariciones anteriores. Entrevista, Junio 29 de 2004. Para el tema de hombres representando el papel de la Mama Vieja, ver nombres masculinos (usualmente dos o tres) en las listas de las comparsas, registrados como "negras" en los tabloides.

como el Escobero y el Gramillero, la Mama Vieja encarna específicamente una forma de poder "negro"; de hecho, varias formas de poder. Ella era la madre negra que cuidaba, alimentaba y criaba a blancos y negros por igual. Ella era la sirvienta leal y la administradora doméstica encargada de facilitar el manejo de los hogares montevidianos de clases media y alta. Y a veces (no sabemos con cuán frecuencia) era la amante o la iniciadora sexual de los miembros masculinos de las familias de elite.⁷⁹

Hacia 1900, las mujeres africanas prácticamente habían desaparecido de Montevideo y, como hemos visto, las pocas que quedaban no estaban dispuestas a exponerse al ridículo público "bailando nación" para la diversión de los blancos. Al crear el personaje de la Mama Vieja, las comparsas se apropiaron de este símbolo de lo maternal, lo doméstico y lo sexual. Se trataba de un acto que simultáneamente constituía apropiación de clase (comparsas proletarias apropiándose de una figura muy ligada a la clase alta montevidiana), apropiación de raza (nunca más una "mujer africana" se rehusaría a entretener a los blancos "bailando nación") y apropiación sexual. Y si en muchos casos estas "mujeres africanas" eran en realidad hombres europeos, tanto mejor para las posibilidades cómicas que ello creaba.⁸⁰ Los montevidianos se habían burlado desde tiempo atrás de la disparidad entre el humilde estatus social de los africanos y su solemne dignidad; ahora se podían reír incluso más estruendosamente ante la enorme brecha entre la feminidad añosa de la negra Mama Vieja y la masculinidad de su joven, muchas veces blanco, intérprete.

Además de las morenas a quienes cantaban, tan jóvenes y ardientes como viejas y cómicas, las comparsas de clase obrera siguieron el paso marcado por las comparsas afro-uruguayas en su nostálgica evocación de su África natal. Los Esclavos de Nyanza, la comparsa más importante de principios de los años 1900, constituyen el ejemplo más significativo de esta tendencia. Creada en 1900 y ganadora de doce concursos de Carnaval entre 1915 y 1931, el grupo estaba compuesto casi en su totalidad por inmigrantes italianos y españoles. Sus canciones expresan vívidamente la melancolía de la migración, de tener que dejar su tierra natal al otro lado del océano, quizá para siempre, y llegar a nuevas tierras. Sin embargo, esa melancolía se expresa en términos de añoranza, no por Europa, sino por la edénica y mítica tierra africana.

79 Para el tema de las tías africanas, ver Rossi, *Recuerdos y crónicas*, vol. 4, 26-27; Francisco Merino, *El negro en la sociedad montevidiana*, (Montevideo, 1982), 86-87. A lo largo de la Colonia y el siglo XIX en América Latina, estas mujeres fueron "esenciales para manejar un hogar." Susan Migden Socolow, *The Women of Colonial Latin America* (Cambridge y New York, 2000), 132. Para conocer acerca de una figura similar en Brasil, la Mãe Preta, ver George Reid Andrews, *Blacks and Whites in São Paulo, Brazil, 1888-1988* (Madison, 1991), 215-16.

80 Las "negras" con apellidos italianos incluyeron a Lorenzo Rossi (Guerreros de las Selvas Africanas), Constante Fedulo (Pobres Negros Hacheros y Lanceros del Plata) y W. Carusso (Lanceros del Plata), entre otros.

Lejos del patio lar
Hoy vibra el corazón
Del Nyanza, al evocar
Su tierra de ilusión.

La sabia creación formó
Tu suelo virginal, tu edén;
¡Magno fulgor, que iluminó
Su bella inspiración de argén.

Tierra sublime y gentil!
La de Africa Oriental
Sólo a ti, bello pensil
Rindo mi alma de zagal.⁸¹

Rememorar la África edénica era una respuesta al desplazamiento sufrido por los inmigrantes hacia nuevas tierras y al estatus de extranjeros en Montevideo. La otra fue la de asumir una actitud agresivamente masculina de orgullo guerrero, coraje y valor físico usualmente expresados respecto del (supuesto) pasado africano de los Nyanzas y su lucha histórica por salir de la esclavitud.

En heróico resurgir
Nyanzas el pecho mostrad
Es de cobardes gemir
Es de valientes luchar
No se pide ¡hay que exigir!
La soñada libertad!

Noble raza que el yugo la oprime
Aprestad vuestra heróica legión
Ya en el África virgen que gime
¡Su melena sacude el león!⁸²

Muchas de las comparsas expresaron esta cualidad marcial en sus nombres: Libertadores de África, Lanceros Africanos, Guerreros Africanos, para citar sólo algunos. Y ellos expresaban su espíritu marcial también en su comportamiento. Las comparsas eran terriblemente competitivas entre ellas y los concursos frecuentemente se tornaban en riñas callejeras y violencia. Los Nyanzas se vieron envueltos en numerosos incidentes como esos, incluyendo una legendaria batalla contra los Lanceros Africanos, en la que la policía se vio superada por ellos y tuvieron que acudir en su ayuda las tropas de la guarnición de Montevideo.⁸³

81 "Vals," *Esclavos de Nyanza* (Montevideo, 1923).

82 "Marcha," *Sociedad Esclavos del Nyanza* (Montevideo, 1916). Ver también "Himno," *Sociedad de Esclavos de Nyanza* (Montevideo, 1919); y la ofrenda de los Libertadores de África en 1923: "¡Africanos, de pie! / ¡No es posible ser eterno / del hombre el dolor, / nadie impulsa la lanza y la lira / si no es de su cuerpo el señor!" González Samudio, "Lubolos," 4.

83 Julio César Puppo, "En Carnaval, es más Carnaval todavía" en Cipriano, *A máscara limpia*, 171.

Estos enfrentamientos usualmente ocurrían cuando en medio del desfile se encontraban grupos rivales en las calles. Las comparsas se saludaban con estruendosos estallidos de tambores en formación y con danzas competitivas ejecutadas por los escoberos quienes, como modernos bailarines de break dance, se afanaban por lograr opacarse unos a otros dando muestras de gran habilidad y osadía. El Montevideo Times reportó numerosos incidentes, incluyendo uno en 1903 en el que “cuatro comparsas rivales de negros tiznados chocaron, al parecer previo acuerdo, y hubo una batalla campal en la que palos y piedras volaban a diestra y siniestra, e incluso algunas armas fueron disparadas.” Toda la policía del distrito fue llamada y fueron arrestados entre 80 y 90 individuos.⁸⁴

Los cuerpos de tambores crearon el escenario de estas batallas, tanto por dar inicio a la confrontación como por definir el ritmo que imponía la formación militar y la disciplina a la comparsa. Y aquí nuestra historia cierra el círculo, al alcanzar la innovación más importante (en la historia del Carnaval y del candombe) de las comparsas proletarias: el resurgimiento de tambores y demás instrumentos de percusión modelados a la usanza de las naciones africanas.

Allí en donde los grupos afro-uruguayos y tiznados de las décadas de 1860, 1870 y 1880 pretendieron “civilizar” los ritmos africanos de las naciones mediante la instrumentación y melodías europeas, las comparsas del cambio de siglo reversaron la tendencia, restaurando los tambores al centro del escenario. Fue durante la década de 1890, observan los historiadores Tomás Oliveira Chirimini y Juan Antonio Varese, que “se empezó a imponer el tamboril como elemento básico de la comparsa de negros, transformándose en su instrumento fundamental” y el elemento definitivo, no sólo de las comparsas, sino de todo el Carnaval. “Estamos en pleno Carnaval,” anunciaba el semanario Caras y Caretas en 1892. “La noticia no tomará a Vds. de sorpresa... porque ya oirán Vds. el bo-ro-co-ton de las tradicionales comparsas negras,” refiriéndose a la fórmula onomatopéyica que marca el ritmo del candombe.⁸⁵

Aquellos periódicos de Montevideo que representaban la oposición más vehemente a las comparsas, son los que suministran la más clara evidencia de la inmensa popularidad de los grupos negros y del papel de los tambores en tal popularidad. Mundo Uruguayo, ilustrado semanario fundado en 1919, habitualmente lamentaba la “monotonía y falta

de originalidad” del Carnaval y se burlaba sin descanso de las sociedades de negros.⁸⁶ Una de sus caricaturas seguía las aventuras de un tamborilero africano (no era claro si se trataba de un negro o de un tiznado) quien, “después de tres meses de continuos ensayos... sale a lucir por las calles” y durante tres días desfila sin parar. “El entusiasmo del pobre negro esclavo libre no decae... Como caballo de guerra, al oír el clarín, las músicas del corso lo arrastran otra vez a la farándula.”⁸⁷ Otra pieza daba cuenta, con humor, de Los Pobres Negros Desnudos, comparsa de ficción. A medida que el grupo se prepara para el Carnaval, practicando de 9 a 1 todas las noches, los vecinos cercanos “no sienten otra cosa que el continuo redoblar de los tamboriles y unos cantos poéticos pero estruendosos.” Se pensaría que los vecinos se quejaban, pero no: “Los vecinos, contaminados por aquel magnífico entusiasmo [de la comparsa], abandonan sus lechos y corren hacia las azoteas, puertas y ventanas, a admirar sin reservas los contorneos y dislocaciones de los embetunados.”⁸⁸

Las memorias de principios de 1900 confirman la impresionante alegría y respuesta que generaban las comparsas. Mientras que tambores y danzantes desfilaban por la calles de la ciudad, “la gente salía presurosa de todos los ámbitos para presenciar y admirar su paso. Estas sociedades de negros lubolos... provocaban en el público entusiasmo que llegaba hasta el arrebato, ocasionado por el sonoro y continuo redoble de los tamboriles, las estridentes mazacallas, los vivas y aplausos de la concurrencia apostada en las aceras y la algarabía de los cientos de muchachos” que pretendían imitar tambores y danzantes. “Una emoción, que usted no puede imaginar,” recordaba Pedro Ocampo, nacido en el barrio de Palermo en 1912.⁸⁹

Escarbando en las descripciones de las comparsas a finales de siglo se hallan a la sombra marejadas de niños y adolescentes demasiado pobres y jóvenes como para tomar parte en los grupos, pero muy deseosos de hacerlo. El Montevideo Times se quejaba amargamente del “absoluto bribón, el niño de la calle, cuya idea del Carnaval consiste en sentarse en el canto de la acera bajo la ventana de uno a golpetear una lata o un tantán improvisado durante horas y horas, de día o de noche y cuya energía desmedida no se restringe a los días

84 “Carnaval,” Montevideo Times, Marzo 10 de 1903, 1. También en Montevideo Times, ver “News of the Day,” Febrero 12 de 1891, 1; “Burial of Carnival,” Febrero 21 de 1893, 1; “Carnival,” Febrero 8 de 1894, 1; “The Burial of Carnival,” Marzo 6 de 1900, 1; “Combative Comparsas,” Marzo 10 de 1908, 1. Para ver fotos de dos comparsas en una estación de policía, que habían sido arrestadas por peleas, consultar “El Carnaval,” Rojo y Blanco, Febrero 24 de 1901, 228-32.

85 Alfaro, Carnaval, 152; “Zig-Zag,” Caras y Caretas, Febrero 28 de 1892, 250; ver también Plácido, Carnaval, 133-36.

86 Cita tomada de “Acción que se impone,” Mundo Uruguayo, Febrero 17 de 1921. En la misma publicación, también ver: “Ha terminado el Carnaval,” Marzo 5 de 1925; “Carnaval,” Febrero 18 de 1926; “Antes y ahora,” Febrero 28 de 1929.

87 “La triste historia de una mascarita entusiasmada,” Mundo Uruguayo, Marzo 7 de 1919.

88 “Se viene el Carnaval,” Mundo Uruguayo, Febrero 3 de 1921; este artículo fue reimpresso bajo el mismo título en la edición de Febrero 3 de 1927. Ver también una historieta hilarante en la que algunos miembros del Congreso son retratados como si fuesen una comparsa de tiznados, Los Parlamentarios. “En vísperas del Carnaval,” Mundo Uruguayo, Febrero 23 de 1922.

89 Andrés Alvarez Daguerre, Glorias del Barrio Palermo (Montevideo, 1949), 53; también ver 38. Entrevista, Pedro Ocampo, Septiembre 4 del 2001.

de Carnaval sino que lo antecede o lo supera por mucho, de modo que no hay paz en la tierra." "Cualquier grupo de niños harapientos de seis, ocho o diez años, en deslucidos atavíos o tan sólo con sus abrigos puestos al revés, con sus caras tiznadas o negras de hollín o barro, y armados con latas, se permiten llamarse 'comparsa' y tomar posesión de las principales calles de la ciudad de día y de noche."⁹⁰ En el barrio Palermo, varios cientos de tales jóvenes formaron un grupo notorio, El Embutido. Excluidos de los demás grupos dada su imposibilidad de pagar por sus atuendos, usaban la ropa de diario, "llevando solamente sus caras pintadas con negro humo y otros colorantes." El dinero que pudieran tener iba directo a la compra de los "numerosos tamboriles que portaban y las masacallas, los cuales ensordecían el ambiente con sus continuos redobles."⁹¹

El redoblar del candombe, que hasta los años de 1850 o de 1860 era patrimonio exclusivo de los africanos de la ciudad, ahora se había extendido a los barrios de clase obrera de la ciudad y era albergado por euro-uruguayos, afro-uruguayos e inmigrantes europeos, todos por igual. En esos barrios, los tambores seguían jugando el mismo rol que tenían en las naciones africanas, como poderosa herramienta para construir comunidad y cohesión social.

En este punto son muy relevantes las memorias del historiador William McNeill de sus experiencias en instrucción y marcha en formación cerrada en el ejército de los Estados Unidos. "De alguna manera se sentía uno bien... recuerdo un sentimiento de bienestar, más específicamente, un extraño sentimiento de expansión personal, una suerte de turgencia, de ser más grande que la vida, gracias a la participación en un ritual colectivo... Movernos con rapidez y en tiempo era suficiente para sentirnos bien con nosotros mismos, satisfechos de estar moviéndonos al unísono y vagamente contentos con el mundo en general."⁹²

Según descubrí cuando aprendí con uno de los grupos del Carnaval con el que participé en Montevideo en el 2002, la experiencia de marchar y tocar el tambor es aún más placentera y mucho más intensa que las experiencias descritas por McNeill. Tambores formados en cuerpos de diez, veinte, cincuenta o más emiten un asombroso volumen de ritmo atronador. Y a medida que marchan y tocan se funden en una sola y poderosa unidad social y musical que, mediante la fuerza de aquél ritmo, domina y comanda absolutamente todo a su alrededor.⁹³

Para miembros de una clase obrera urbana, compuesta de hombres que en su mayoría definitivamente no dominaban su entorno, ni sus vidas, ni sus destinos, la experiencia de pertenecer a tal grupo, y/o de escucharlo proyectar el

mensaje de poder de sus componentes, de su barrio y de su clase, debió haber sido profundamente placentero y gratificante (sin mencionar el gozo de la música por sí sola). Por todo lo anterior, los cuerpos de tambores y marcha creados por las comparsas proletarias de finales de siglo resultaron ser el molde de las "sociedades de negros" que desfilaron en el Carnaval de Montevideo durante todo el siglo XX y ahora en el siglo XXI.⁹⁴

Conclusión

En su reciente estudio comparativo del tango argentino, la samba brasileña y la danza cubana, John Chasteen señala algunas similitudes entre estas formas musicales, que se originaban en los encuentros entre las tradiciones musicales africanas y europeas. Sin embargo, a comienzos de 1900 cada uno de estos ritmos nacionales estaba "respondiendo... al contraste de contextos nacionales" y desarrollándose en direcciones distintas. "Las raíces africanas estaban siendo gradualmente privilegiadas en Brasil, al tiempo que eran gradualmente olvidadas en Argentina. En términos prácticos, los bailarines de samba del carnaval de Brasil añadían la percusión africana en los mismos años (la década de 1930) en que músicos y bailarines argentinos hacían más melancólico el tango. Entre tanto, los bailarines y músicos cubanos, ni acentuaban, ni privilegiaban, ni olvidaban las raíces africanas."⁹⁵

En Uruguay tenemos además otro contexto nacional y otro resultado. Al igual que la samba brasileña, el candombe fue intencionalmente "africanizado" a comienzos de los 1900, a medida que las comparsas se inventaban un nuevo personaje "africano", evocaban sus terruños perdidos en África, y otorgaban a los tambores y demás instrumentos de percusión un papel preponderante en sus presentaciones. Pero en Uruguay ese proceso de africanización tuvo lugar en la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX, antes que en Brasil, donde la africanización se dio hacia los años de 1930. Esta diferencia es crucial ya que para esta última década, Brasil y otros países de América Latina habían comenzado un proceso de re-invencción de sí mismos, como "democracias raciales," como sociedades capaces de reconocer y festejar sus historias de mezcla racial y sus herencias culturales africanas. Treinta o cuarenta años atrás, ese proceso no había empezado; al contrario, la región todavía estaba firmemente asentada en el racismo científico y los sueños de "blanqueamiento", que las ideologías nacionales respecto de la democracia racial buscaban trastocar.⁹⁶

90 "Sundries," *Montevideo Times*, Febrero 2 de 1902, 1; "Decadent Carnival," *Montevideo Times*, Febrero 13 de 1902, 1.

91 Alvarez Daguerre, *Glorias del Barrio Palermo*, 45.

92 William H. McNeill, *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History* (Cambridge, Mass., 1995), 2.

93 Para aproximarse a una descripción vívida de esta experiencia ver Ferreira, *Tambores del candombe*, 90-92.

94 Acerca de la evolución de las comparsas en los años de 1900 ver González Samudio, "Lubolos"; "Con el tamboril en la sangre."

95 Chasteen, *National Rhythms*, 14; énfasis original.

96 Charles Hale, "Political and Social Ideas," en Leslie Bethell, ed., *Latin America: Economy and Society, 1870-1930* (Cambridge y New York, 1989), 254-67; Richard Graham, ed., *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940* (Austin, 1990); George Reid Andrews, *Afro-Latin America, 1800-2000* (New York, 2004), 117-24.

Esos sueños estaban tan profundamente arraigados en Uruguay como en otros países de América Latina, y quizá mucho más a la luz del éxito del país en cuanto a atraer inmigrantes europeos. Una visita del académico norteamericano W. J. Holland a Uruguay en 1913 señalaba “la política de exclusión de los negros” (la inmigración negra estaba prohibida en 1890), y el “orgullo” expresado por sus “huéspedes” de que “el nuestro, es un país de blancos.” Al enumerar las razones que lo llevaron a estar “orgulloso de mi país,” Horacio Araújo Villagrán se regocijaba porque “ningún país de América puede ostentar una población como la nuestra, donde predomina de muy marcada manera la raza caucásica... El tipo nacional es activo, noble, franco, hospitalario, inteligente, fuerte y valiente y es de raza blanca casi en su totalidad, lo que implica la gran superioridad de nuestro país sobre otros de América en que la mayoría de la población está compuesta por indios, mestizos, negros y mulatos.”⁹⁷

Sin embargo, en el mismo momento en que las elites uruguayas se pavoneaban del éxito de su proyecto de “blanqueamiento”, los obreros de la capital de la nación, blancos en su mayoría, se estaban uniendo para formar comparsas multi-raciales que trazaban sus orígenes hasta África. Se trataba de un desarrollo cargado de significados múltiples y, a veces, conflictivos. Sugeriría que uno de tales significados es el de las comparsas como contraparte cultural de los movimientos laborales interraciales que se estaban gestando en esa época en gran parte de América Latina. Durante esos mismos años (1880–1930) en los que Brasil, Cuba, Colombia, Venezuela y otros países corrían en pos de los sueños de blancura y europeización, sus obreros estaban creando movimientos laborales racialmente incluyentes, que para las décadas de 1930 y 1940 se convirtieron en la base de gobiernos y coaliciones políticas populistas.⁹⁸ Construir tales movimientos no fue tarea fácil. Las identidades y diferencias raciales eran tan “reales” para los obreros de fin de ese siglo, como lo siguen siendo para muchos actualmente, e igualmente difíciles de superar. No obstante, la presencia de fuerzas laborales multi-raciales en cada país, así como la ausencia de legislación segregacionista y de la

división fáctica por grupos raciales, hacían posible que los obreros superaran las divisiones raciales para trabajar juntos, vivir juntos, luchar juntos e ir de fiesta y hacer música juntos. Los jóvenes montevidEOS que luchaban por encontrar su lugar dentro de las jerarquías de clase, género y raza de una ciudad en proceso de crecimiento y modernización, lo lograban no sólo gracias a los movimientos sindicales sino también al formarse en regimientos del ritmo: unidades de ataque de primera línea que entraban en batalla, no con espadas y revólveres, sino con tambores y maracas, estrellas y lunas. Los tambores africanos suministraron el medio organizacional y la poderosa voz con la cual los miembros de la clase obrera ciudadina pudieron “hablar” al resto de la ciudad y hacerse escuchar. Sin embargo, además de los tambores también hablaron a través de las canciones y de ejecuciones llenas de las ideologías raciales de la época. Al igual que sus tiznados homólogos estadounidenses, otra de las sociedades del Nuevo Mundo que fue transformada en ese tiempo por la urbanización y la inmigración europea, parece que un segundo sentido de las comparsas proletarias fue el de servir como vehículo a los obreros para expresar sus ideas respecto a la raza, a África y a la negritud para dirigir “las ansiedades culturales tanto de inmigrantes europeos desarraigados de sus tierras natales que tenían que interactuar en una sociedad y en una economía extranjeras, como de los jóvenes campesinos nativos desplazados hacia la ciudad, muchos de quienes eran incorporados a la fuerza laboral y al sistema industrial por primera vez.” Así como en los personajes de antología del *minstrel*/estadounidense, el Gramillero, la Mama Vieja y el Escobero “eran personajes ... en quienes se proyectaban, se parodiaban y con ello, de alguna manera, se lidiaba con las ansiedades de una clase obrera.”⁹⁹

En ese proceso de proyección y extrapolación, los afro-uruguayos pagaron un precio muy alto. En las canciones y presentaciones de las comparsas proletarias, las negras candentes, el ritmo ardiente y la sensualidad africana se juntaron para definir una visión de la negritud que ha sido totalmente absorbida en la cultura nacional y popular de Uruguay.¹⁰⁰ Esta visión, a la fecha, sigue fijando la agenda

97 W. J. Holland, *To the River Plate and Back* (New York y London, 1913), 94; Horacio Araújo Villagrán, *Estoy orgulloso de mi país*, (Montevideo, 1929) 77-78, 80.

98 Para el tema de movimientos obreros interraciales y su importancia política, ver Andrews, *Afro-Latin America*, 142-65. Para leer un excelente análisis comparativo del papel de la raza en movilizaciones obreras y políticas durante este período, ver Rebecca J. Scout, *Degrees of Freedom: Louisiana and Cuba After Slavery*, (Cambridge, Mass., 2005). Para consultar acerca de movimientos obreros en Uruguay específicamente, ver German D’Elia y Armando Miraldi, *Historia del movimiento obrero en el Uruguay* (Montevideo, 1984); Carlos Zubillaga, *Pan y trabajo: Organización sindical, estrategias de lucha y arbitraje estatal en Uruguay (1870-1905)* (Montevideo, 1996); Robert J. Alexander, *History of Organized Labor in Uruguay and Paraguay* (Westport, Conn., 2005), 7-40.

99 Holt, “Marking,” 15.

100 Ver, por ejemplo, la película *Candombe* (1945), que mostraba esclavos africanos bailando el candombe “el tan-tan africano, motivo de lujuriosas orgías... Enloquecidos, frenéticos, se abandonaban a las más violentas y absurdas contorsiones, al ritmo sensual del batir de las lonjas.” “Interesante exponente de cinematografía nacional,” *El País*, Febrero 26 de 1945, 5. O un artículo de 1953 que trazaba el Carnaval al “ritmo cálido” que recorre la sangre de todos los negros, el cual ellos mismos trajeron de África. “Así como todo el otoño cabe en una sola hoja... todo el carnaval cabe en un solo negro, con tal que tenga las motas bien puestas y el tamboril bien colgado.” “¡Carnaval de los negros, bienvenido seas!” *Mundo Uruguayo*, Febrero 26 de 1953, 36-37. O los atributos para el baile de Marta Gularte, habilidad que decía haber heredado de su abuela “africana pura... A mí me corre esa sangre, empujándome a bailar de una manera bárbara y profunda,

del repertorio de las comparsas y ha tenido una enorme influencia en la definición de temas y objetos de estudio de escritores y artistas afro-uruguayos.¹⁰¹ El "ardor" rítmico y sexual refleja cierto poder asociado a la negritud, pero no se trata de la clase de poder que pueda producir avance social y económico e igualdad racial genuina.¹⁰² ¿Qué se compró con el precio pagado por los afro-uruguayos? Sin duda alguna, algo de inmenso valor. Cuando las comparsas llegan marchando por las calles, con sus banderas ondeando, sus bailarines danzando y sus tambores retumbando, se tendría que tener corazón de piedra y oídos de tapia para no emocionarse y regocijarse por el espectáculo y los siglos de historia que lo producen. Miguel García, percusionista y profesor de percusión afro-uruguayo, explica que cuando marcha con su comparsa (Sinfonía Ansina), el espíritu de "un negro-viejo" marcha junto a él, guiándolo y tocando con él.¹⁰³ En una parte del mundo en la que país por país, África y la negritud han sido histórica y culturalmente asumidas como "invisibles," los tambores de las comparsas y el candombe proyectan poderosos recuerdos sonoros de África y del pasado uruguayo en el moderno espacio urbano.¹⁰⁴ Aunque complicados, problemáticos y además parcializados como pueden ser tales recuerdos, son mucho mejores que el silencio.

que me extenua, me deja aniquilada e deshecha. Al rumor del 'bongó', cuando me llegan los sonos del tambor africano, me entra primero una languidez, y después un frenesí que no comprendo. Mi cintura parece de goma, ondulo mi vientre, mis caderas, y siento desarticulados todos mis miembros... Es como si me poseyera el santo 'Changoo' [sic]." "Marta Gualarte, la Reina Negra, bailó ayer para Xavier Cugat," La Tribuna Popular, Marzo 10 de 1950.

101 Para consultar acerca de los temas de las canciones en carnavales recientes, ver Alejandro Frigerio, *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*, (Buenos Aires, 2000), 110-25; acerca de la literatura afro-uruguaya, ver Martin Lewis, *Afro-Uruguayan Literature: Post-Colonial Perspectives* (Lewisburg, Penn., 2003), esp. 13-26, 47-61; Alberto Britos Serrat, ed., *Antología de poetas negros uruguayos*, 2 vols. (Montevideo, 1989, 1995).

102 Para este tema ver Peter Wade, *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia* (Baltimore, 1993), 245-52. Acerca de la desigualdad racial en el Uruguay actual ver Instituto Nacional de Estadística, *Encuesta Continua de Hogares: Módulo de raza* (Montevideo, 1998); Luis Ferreira, "Desigualdades raciais no mercado de trabalho e políticas sociais universais: Uma comparação entre Uruguai e Brasil," *Pós: Revista Brasiliense de Pós-graduação em Ciências Sociais* 6 (2002), 57-92; Romero Jorge Rodríguez, *Racismo y derechos humanos en Uruguay* (Montevideo, 2003).

103 Ferreira, *Tambores del candombe*, 187.

104 El tema de la "invisibilidad" de la negritud en América Latina puede consultarse en Peter Wade, *Race and Ethnicity in Latin America* (London, 1997), 35-37; Minority Rights Group, ed., *No Longer Invisible: Afro-Latin Americans Today* (London, 1995); Aline Helg, *Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1770-1835* (Chapel Hill, 2004), 1-8; Ben Vinson III y Bobby Vaughan, *Afroméxico. El pulso de la población negra en México: Una historia recordada, olvidada y vuelta a recordar* (Ciudad de México, 2004), 15-16. Acerca de la invisibilidad negra en Uruguay ver Rodríguez, *Racismo y derechos humanos*.

Referencias

- Alexander, R. (2005). *History of Organized Labor in Uruguay and Paraguay*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Alfaro, M. (1998). *Carnaval y modernización: Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- Álvarez Daguerre, A. (1949). *Glorias del barrio Palermo*. Montevideo.
- Anuario Estadístico de la República O. del Uruguay. Años 1902 y 1903* (1905). Montevideo.
- Araújo Villagrán, H. (1929). *Estoy orgulloso de mi país*. Montevideo.
- Austerlitz, P. (1997). *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia: Temple University.
- Barrán, J. (1989). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, vol. 2, *El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Barrán, J.P. (2002). *Amor y transgresión en Montevideo, 1919-1931*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Benton, L. (1986). Reshaping the Urban Core: The Politics of Housing in Authoritarian Uruguay. *Latin American Research Review*, 21, 2, 33-52;
- Borucki, A. (2004). *Abolicionismo y esclavitud en Montevideo tras la fundación republicana (1829-1853)*. Montevideo: trabajo no publicado.
- Bottaro, M. (1934). Rituals and Candombes. En: N. Cunard (ed.), *Negro: An Anthology*. London: Wishart.
- Britos Serrat, A. (1989). *Antología de poetas negros uruguayos*, 2 vols. Montevideo: Ediciones Mundo Afro.
- Brown, D. (2003). *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Cardoso, J. (1995). *El desalojo de la calle de los negros*. Montevideo.
- Carvalho-Neto, P. (1965). *El negro uruguayo hasta la abolición*. Quito: Editorial Universitaria.
- Carvalho-Neto, P. (1967). *El Carnaval de Montevideo: Folklore, historia, sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras.
- Cipriano, C. (1994). *A máscara limpia: El Carnaval en la escritura uruguaya de dos siglos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

- Chamosa, O. (2003). To Honor the Ashes of Their Forebears: The Rise and Crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires, 1820-1860. *The Americas*, 59, 3.
- Chasteen, J.C. (2004). *Nacional Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico.
- Chirimini Oliveira, T. y Varese, J.A. (2000). *Los candombes de Reyes: Las llamadas*. Montevideo: Ediciones El Galeón.
- D'Elia, G. y Miraldi, A. (1984). *Historia del movimiento obrero en el Uruguay*. Montevideo: Editorial Banda Oriental.
- Ferreira, L. (1997). *Los tambores del candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé.
- Ferreira, L. (2002). Desigualdades raciais no mercado de trabalho e políticas sociais universais: Uma comparação entre Uruguai e Brasil. *Pós: Revista Brasiliense de Pós-graduação em Ciências Sociais*, 6, 57-92.
- Figueroa, J. (1876). *El Carnaval: Colección de canciones de la mayor parte de las comparsas carnavalescas*. Montevideo.
- Figueroa, J. (1877). *El Carnaval: Colección de canciones de la mayor parte de las comparsas carnavalescas*. Montevideo.
- Figueroa, J. (1878). *El Carnaval: Colección de canciones de la mayor parte de las comparsas carnavalescas*. Montevideo.
- Frigerio, A. (2000). *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA.
- Gallardo, J.E. (s.f). *Un testimonio sobre la esclavitud en Montevideo*. Buenos Aires.
- Glasser, G. (1995). *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-1940*. Berkeley: University of California Press.
- Goldman, G. (2002). Tango y habanera: Los repertorios de las comparsas de negros hacia 1870. *País Cultural*, Marzo 29.
- Goldman, G. (2003). *¡Salve Baltasar! La fiesta de Reyes en el Barrio Sur de Montevideo*. Montevideo: Edición Universidad de la República.
- González, A. (ed.) (1992). *Lubolos. Carnaval del Uruguay*, vol. 10. Montevideo.
- Graham, R. (ed.) (1990). *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas.
- Hale, Ch. (1989). Political and Social Ideas. En: L. Bethell (ed.), *Latin America: Economy and Society, 1870-1930*. Cambridge y New York: Cambridge University Press.
- Harding, R. (2000). *A Refuge in Thunder: Candomblé and Alternative Spaces of Blackness*. Bloomington: Indiana University Press.
- Helg, A. (2004). *Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1770-1835*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Holland, W.J. (1913). *To the River Plate and Back*. New York y London: Putnam's Sons.
- Holt, T. (1995). Marking: Race, Race-making, and the Writing of History. *American Historical Review*, 100, 1.
- Howard, Ph. (1998). *Changing History: Afro-Cuban Cabildos in the Nineteenth Century*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Iervolino, A., et al. (2003). Tambores en Reconquista y Alzáibar. En: V. Filardo (Ed.), *Tribus urbanas en Montevideo: Nuevas formas de sociabilidad juvenil*. Montevideo: Editorial Trilce.
- Instituto Nacional de Estadística (1998). *Encuesta Continua de Hogares: Módulo de raza*. Montevideo.
- Klaczko, J. (1981). El Uruguay de 1908: Obstáculos y estímulos en el mercado de trabajo. *Revista de Indias*, 41, 165-66.
- Kutzinski, V. (1993). *Sugar's Secrets: Race and Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville, VA: U. Press of Virginia.
- Lewis, M. (2003). *Afro-Uruguayan Literature: Post-Colonial Perspectives*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press.
- Lott, E. (1994). *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Albert Bigelow Paine.
- Luz, A. (2001). *Los conventillos de barrio Sur y Palermo*. Montevideo: O dos.
- McCann, B. (2004). *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press.
- McNeill, W. (1995). *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. M.A.: Harvard University Press.
- Merino, F. (1982). *El negro en la sociedad montevideana*. Montevideo.
- Migden Socolow, S. (2000). *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge y New York: Cambridge University Press.

- Miller, J.C. (1988). *Way of Death: Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730-1830*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Minority Rights Group (ed.) (1995). *No Longer Invisible: Afro-Latin Americans Today*. London: Minority Rights Group.
- Montaño, O. (1997). *Umkhonto: La lanza negra: Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay*. Montevideo: Rosebud Ediciones.
- Moore, R. (1997). *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Natale, O. (1948). *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Editorial Peña Lillo.
- Otero Garabís, J. (2000). *Nación y ritmo: "Descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Ortiz Oderigo, N. (1974). *Calunga: Croquis del candombe*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ortiz, F. (2001). The Afro-Cuban Festival 'Day of the Kings', trad. por Jean Stubbs. En: J. Bettelheim (ed.), *Cuban Festivals: A Century of Afro-Cuban Culture*. Kingston y Princeton: Ian Randle Publishers.
- Pacini, D. (1995). *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple UP.
- Plácido, A. (1966). *Carnaval: Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Montevideo: Letras.
- Platero, T. (2004). *Piedra libre para nuestro negros: La Broma y otros periódicos de la comunidad afro-argentina (1873-1882)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Cultura de Buenos Aires.
- Reid Andrews, G. (1980). *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Reid Andrews, G. (1991). *Blacks and Whites in São Paulo, Brazil, 1888-1988*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Reid Andrews, G. (2003). *Rhythm Nation: The Drums of Montevideo*. *ReVista* 2, 2.
- Reid Andrews, G. (2004). *Afro-Latin America, 1800-2000*. New York: Oxford University Press.
- Rial, J. (1984). Situación de la vivienda de los sectores populares de Montevideo, 1889-193. En: *Sectores populares y vida urbana*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rodríguez Díaz, U. (1989). *Los sectores populares en el Uruguay del Novecientos*, vol. 1. Montevideo: Editorial Compañero.
- Rodríguez Molas, R. (2000). Los afroargentinos y el origen del tango. *Desmemoria*, 7, 27, 87-132.
- Rodríguez, R.J. (2003). *Racismo y derechos humanos en Uruguay*. Montevideo: Grafica Marques Saraiva.
- Rossi, R. (1922). *Recuerdos y crónicas de antaño*, vol. 1. Montevideo: Imprenta Peña Hermanos.
- Rossi, V. (1957). *Cosas de negros*. Buenos Aires [1928]: Hachette.
- Scout, R.J. (2005). *Degrees of Freedom: Louisiana and Cuba After Slavery*. Cambridge, Mass: Belknap.
- Thompson, R.F. (2005). *Tango: The Art History of Love*. New York: Pantheon Books.
- Vianna, H. (1999). *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. En: J. C. Chasteen (ed.), Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Vinson III, B. y Vaughan, B. (2004). *Afroméxico. El pulso de la población negra en México: Una historia recordada, olvidada y vuelta a recordar*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Wade, P. (1993). *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Wade, P. (1997). *Race and Ethnicity in Latin América*. London: Pluto Books.
- Wade, P. (2000). *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zubillaga, C. (1996). *Pan y trabajo: Organización sindical, estrategias de lucha y arbitraje estatal en Uruguay (1870-1905)*. Montevideo: Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación.

Prensa consultada:

<i>Caras y Caretas.</i>	<i>La Tribuna Popular.</i>
<i>El Carnaval de 1884.</i>	<i>Montevideo Times.</i>
<i>El Ferro-carril.</i>	<i>Mundo Uruguayo.</i>
<i>El Periódico.</i>	<i>Rojo y Blanco.</i>
<i>La Propaganda.</i>	
<i>El País.</i>	
<i>El Siglo.</i>	
<i>La Conservación.</i>	
<i>La Regeneración.</i>	