

Tomás Castillo Santillán: bosquejo de un referente afroporteño y legendario bailarín de tango (1900-1930)

Tomás Castillo Santillán: Sketch of an Afro-Porteño Leader and Legendary Tango Dancer (1900-1930)

Chisu Teresa Ko¹ 

Ursinus College – United States



Para citaciones: Ko, Chisu Teresa.
“Tomás Castillo Santillán: bosquejo de un referente afroporteño y legendario bailarín de tango (1900-1930)”.
PerspectivasAfro 4/1 (2024): 22-38. Doi:
<https://doi.org/10.32997/pa-2024-4903>

Recibido: 21 de enero de 2024

Aprobado: 25 de marzo de 2024

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2024. Ko, Chisu Teresa. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Este artículo intenta reconstruir las trayectorias de Tomás Castillo Santillán, importante referente afroporteño y legendario bailarín de tango, en las primeras décadas del siglo veinte. A pesar de que Castillo Santillán fue presidente de dos principales organizaciones de la comunidad afroporteña—la asociación mutualista La Protectora y el famoso Shimmy Club—ha permanecido, hasta ahora, una figura desconocida. Este trabajo también da a conocer que Castillo Santillán fue la verdadera persona detrás de un mítico personaje del tango conocido solamente como “El Pardo Santillán”. Los recorridos de Castillo Santillán ayudan a expandir nuestro conocimiento de la sociedad afroporteña del siglo veinte y refutar los mismos discursos de invisibilización que habían intentado ocultar los desempeños de Castillo Santillán y la comunidad a la que pertenecía.

Palabras clave: Castillo Santillán; La Protectora; Shimmy Club; afroargentinos; siglo veinte; tango.

ABSTRACT

This article attempts to reconstruct the trajectories of Tomás Castillo Santillán—a leading afroporteño figure and legendary tango dancer—during the first two decades of the twentieth century. Even though Castillo Santillán was president of two main organizations of the Afroporteño community—the mutual aid association La Protectora and the famous Shimmy Club—he has remained an unknown figure until now. This article also reveals that Castillo Santillán was the real person behind a mythical figure in the history of tango, known only as “El Pardo Santillán”. Castillo Santillán’s trajectories help expand our knowledge about Buenos Aires’s Afrodescendant society in the twentieth century. They also help refute the very discourses that had rendered invisible the achievements of Castillo Santillán and the community to which he belonged.

Keywords: Castillo Santillán; La Protectora; Shimmy Club; afro-Argentines; twentieth century; tango.

¹ Doctora en Español, Columbia University. Profesora Asociada de Español, Ursinus College. tko@ursinus.edu

INTRODUCCIÓN

El número inaugural de la revista quincenal afroargentina *Falucho* (1927-28) incluye un retrato fotográfico de Don Tomás Castillo Santillán, presidente de la Asociación Argentina de Socorros Mutuos “La Protectora” por tres períodos consecutivos. Como se expresa desde la primera página de esta nueva revista, el respaldo de La Protectora —fundada en 1877 y considerada una de las principales asociaciones afroporteñas— era indispensable para lograr los propósitos de la nueva publicación:

La gente de color en la Argentina, forma una colectividad numerosa, inteligente y trabajadora, de la que FALUCHO será denodado defensor; y la Asociación Argentina de Socorros Mutuos “La Protectora”, prestigiosa institución benéfica y cultural de más de medio siglo de existencia, fundada por hombres de la clase, secundará moralmente los propósitos nuestros, en forma que obliga el reconocimiento y aplauso a sus actuales dirigentes. (“Trazando rumbos”)

El breve texto que acompaña la foto exalta a Castillo Santillán como un hombre “entregado de cuerpo y alma” a la “benemérita asociación” y el “beneficio colectivo” que, además, supo innovar esta asociación y “argentinizarla” en medio de la “desidia colectiva” y un mar de asociaciones que “se sienten extranjeras dentro de nuestros dominios” (“Señor Tomás Castillo Santillán”). Si bien para los lectores coetáneos de *Falucho*, el protagonista del solemne perfil —que marcadamente ocupa una página entera de la publicación— era una “personalidad vastamente conocida” sobre la cual no se podría aspirar a “traer una novedad”, hoy en día resulta una figura de igual grado desconocida aún dentro del ámbito de los estudios afroargentinos (“Señor Tomás Castillo Santillán”). Este artículo ensaya un bosquejo de la figura de Castillo Santillán, importante referente de la comunidad afroporteña de las primeras décadas del siglo veinte, que presidió dos organizaciones en el seno de aquella colectividad: la asociación mutualista La Protectora y el club recreativo Shimmy Club. Castillo Santillán dejó, además, una huella importante en la historia del tango que, lamentablemente, como las historias de muchos otros artistas afrodescendientes, ha permanecido oculta por el anonimato e invisibilizada por los discursos dominantes sobre una Argentina blanca y europea. Este artículo da a conocer la verdadera persona de Castillo Santillán, detrás de un personaje mítico del tango hasta ahora conocido solamente como “El Pardo Santillán”. Este personaje es recordado principalmente por un episodio en el que supuestamente fue vencido por El Cachafaz (apodo de José Ovidio Bianquet, 1885-1942), considerado uno de los mejores bailarines en la historia del tango (Canaro 213; García Jiménez, *El tango* 34).

A pesar de los notables avances en los estudios afroargentinos en las últimas décadas, persisten ciertas limitaciones con respecto a la primera mitad del siglo veinte. La marcada escasez de fuentes de esta época ha dificultado sustituir los discursos de invisibilidad con “nuevas historias afirmativas sobre la presencia negra después de 1900” (Alberto, Geler, y Ko 3).² Igualmente dificultoso ha sido el intento de trazar las influencias y presencias negras en el tango a partir de los comienzos del siglo veinte (Alberto, “Nineteenth-Century” 246). No obstante, el trabajo de Robert Farris Thompson (2013) ha sido instrumental para establecer y comprender el aporte de Castillo Santillán al tango, desafiando los relatos que lo han minimizado o invisibilizado. Además, la reciente localización de publicaciones periodísticas afroargentinas —el periódico semanario *La Palabra* (1888-

² Mi traducción.

1930) y la revista quincenal *Falucho* (1927-1928)— abren nuevas posibilidades para expandir nuestro entendimiento sobre las experiencias individuales y colectivas de afrodescendientes en la Argentina del siglo veinte.³

El presente trabajo se basa en aquellas dos fuentes periodísticas junto con otros registros archivísticos para comenzar a ilustrar la trayectoria de Tomás Castillo Santillán y la colectividad afroporteña y el mundo del tango a los que pertenecía. A la vez, este trabajo se apoya en la metodología entablada por Paulina Alberto en su libro *Leyenda negra: Las múltiples vidas de Raúl Grigera o el poder de los relatos raciales en Argentina* (2024). Se trata de usar como punto de referencia, con una lectura siempre a contrapelo, los “relatos raciales” que se han construido y diseminado hasta la fecha en torno a la mítica figura del llamado Pardo Santillán. Alberto establece una relación dinámica y recíproca entre los denominados relatos raciales —historias y fábulas pintorescas que se cuentan sobre personajes y eventos particulares— y las narrativas maestras sobre la blanquitud argentina y la desaparición de la negritud (23-24). Los relatos raciales, como los que circulaban sobre el famoso “Negro Raúl” o los que conciernen a nuestro personaje, “movilizan los privilegiados poderes persuasivos de la narración para insuflar vida a las ideologías raciales, difundiéndonlas, naturalizándolas, y reforzándolas capilarmente en el discurso público” (*Leyenda negra* 24). En otras palabras, los relatos raciales edifican las grandes narrativas raciales a la vez que se apoyan en ellas para predicar y construir la supuesta desaparición e invisibilidad de la herencia no-blanca o no-europea de la Argentina. Al contrario de la imagen generada por aquellos relatos raciales de un Pardo Santillán derrotado y proscrito, Tomás Castillo Santillán resulta haber sido un incansable dirigente y referente tanto de la comunidad afroporteña como del mundo del tango a principios del siglo veinte.

La colectividad de “gente de color”: La Protectora y *Falucho*

Según su registro de bautismo, Tomás Castillo nació el 21 de diciembre de 1882. Era hijo natural de Martina Castillo de treinta años, quien sabía leer y escribir, y vivía en el barrio porteño de San Telmo. En 1881, el periódico afroargentino *La Broma* registra a una señorita Martina Castillo entre un grupo de “alegres avecillas” en la fiesta de San Juan de la colectividad y, en una segunda ocasión en 1882, a “Margarita y Martina Castillo” entre otro grupo de “bellas” mujeres (“Varillazos” *La Broma* 2 julio 1881; 4 julio 1882). Con solo estos datos, es difícil aseverar definitivamente que la referida en *La Broma* fuera la madre de Tomás Castillo Santillán. Pero la posibilidad no es descartable del todo debido a las coincidencias de nombre y fechas junto al hecho de que la hija de Castillo Santillán se llamaría Margarita, posiblemente el nombre de una hermana (o pariente cercana) de Martina. La partida de bautismo no incluye datos del padre o el apellido Santillán, que posiblemente correspondería al padre. El doble apellido, Castillo Santillán, comienza a aparecer con notable consistencia en registros y fuentes pertenecientes a su vida adulta.

La revista *Falucho* revela que, en el momento de su primera publicación, en diciembre de 1927, Castillo Santillán había sido elegido presidente de La Protectora “por tres períodos consecutivos”. Acercándose el fin de su último mandato —usualmente de dos años— los redactores de *Falucho* advierten que los sucesores de Castillo Santillán “han de saber asimilar” su “espíritu de empresa” y “encomiable empuje” para no terminar “trancando”

³ Sobre el periódico *La Palabra* (1888-1930), ver Adamovsky. Sobre la revista *Falucho* (1927-1928), ver Alberto, Geler, y Ko.

sus iniciativas realizadas con “tanto y tanto esfuerzo”, entre las cuales seguramente contaba el apoyo a la publicación de la revista (“Señor Tomás Castillo Santillán”). A pesar del tono incondicional de esta loa, las páginas del periódico *La Palabra* nos ayudan a reparar que, años antes, el ascenso de Castillo Santillán al mando de la antigua institución no había sido ni fácil ni universalmente apoyado.

En 1920 y 1921, La Protectora estaba plagada de “descontentos” entre sus socios. Tan fuerte era la discordia entre socios y la Comisión Directiva que se pronostica en el periódico *La Palabra* que “nada de extrañar sería que la C.D. se viera en la obligación de renunciar ante la opinión contraria que se está formando” (*La Palabra* 159, 22 enero 1921, 2). Algunas de las ofensas hechas públicas en el periódico incluían acciones en contra de los socios por “capricho” y “ausentismo” de las autoridades, negación de beneficios acordados como la asistencia médica, y la expulsión arbitraria de miembros (*La Palabra* 163, 26 febrero 1921, 2). En particular, la expulsión de Oscar Ferreyra, miembro de una distinguida familia afroporteña, por atraso de pago, es denunciada como un acto de “desconsideración e ingratitud” que “no tiene nombre” (*La Palabra* 165, 12 marzo 1921, 2; 175, 12 junio 1921, 2). Tras esta expulsión, se anuncia en abril de 1921, la formación de una nueva sociedad llamada Asociación Patriótica Argentina “Antonio Ruiz (Falucho)” encabezada por Ferreyra mismo y Cipriano A. Finglhay, director *La Palabra*, en el puesto de secretario (*La Palabra* 166, 2 abril 1921, 2).⁴ La nota destaca los lazos aristocráticos de esta asociación, jactándose del apoyo de un “sin número de personas distinguidas y espetables [sic], de lo más selecto de nuestra élite social porteña” además de la cooperación de La Liga Patriótica y el Jockey Club, dos símbolos importantes de la clase oligárquica. Veinte días más tarde, se publica la transcripción de un artículo del periódico *La Razón* que describe a esta nueva asociación como “iniciativa de un núcleo de hombres de color, casi todos ellos empleados subalternos de las principales dependencias nacionales” (*La Palabra* 168, 23 abril 1921, 1). Pero en mayo de 1921, en menos de dos meses de su constitución, se anuncia la disolución de esta asociación sin darse a conocer las circunstancias (*La Palabra* 171, 14 mayo 1921, 1).

Durante la corta existencia de la Asociación Antonio Ruiz (Falucho), *La Palabra* había dejado de publicar noticias sobre La Protectora, posiblemente con la idea de que la nueva asociación reemplazara a esta última tanto en la vida asociativa afroporteña como en las páginas de la prensa. Una vez clausurada aquella asociación, el periódico responde a la demanda de sus lectores de retomar los informes sobre La Protectora (*La Palabra* 174, 5 junio 1921, 1). Aprendemos entonces que la Comisión Directiva de La Protectora, aquella que tantos problemas había causado, entrega su renuncia, y que la asociación queda a cargo de un nuevo grupo de dirigentes que incluye a Castillo Santillán como secretario. Los redactores de *La Palabra* desaprueban a los nuevos dirigentes, tildándolos de “los mismos frailes con diferentes alforjas” (*La Palabra* 181, 31 julio 1921, 2). Al año siguiente, en junio de 1922, Castillo Santillán gana las elecciones y asume el puesto de presidente junto con una comisión directiva en la que se reconocen varios apellidos de familias afroporteñas (*La Palabra* 223, 18 junio 1922, 1).⁵ Este grupo es una vez más severamente criticado por los editores de *La Palabra* que habían expresado su apoyo por otro grupo de contrincantes.⁶ El periódico acusa a los ganadores de “maniobra” y “muñequ[e]” ofreciendo

⁴ Oscar Ferreyra era hijo de Benedicto Ferrerya, fundador del periódico afroargentino *La Verdad*. Aunque se sabe que fue un periódico importante de las primeras décadas del siglo veinte, no se han hallado ejemplares hasta la fecha. Benedicto Ferreyra también organizaba actos conmemorativos de la comunidad afroporteña ante la estatua de Falucho. Ver Geler y Ghidoli 15; Alberto, *Leyenda negra* 198-202.

⁵ La Comisión Directiva estaba compuesta por vicepresidente Enrique Arce; secretario Adolfo Salgán; por Enrique Maciel; tesorero Luis León Canaveri; y vocales Antonio F. Gómez, Antonio Capaccio, Andrés Lezica, Emilio Pintos, Miguel Casas y José Maciel.

⁶ El grupo favorecido por *La Palabra* estaba constituido por José Rufino Riglos, Marcelino Céspedes, Alberto C. Valdéz, Natalio N. Mariño, Manuel F. Inda, Roberto Inocencia Reyes, Manuel Días, Antonino Rabaza, Tomás Alameda, Alfonso Colonna, Antonio Giménez. Ver *La Palabra* 174, 5 junio 1922, 1.

como prueba el hecho de que la mayoría de los que habían votado por ellos eran “socios nuevos cuya antigüedad, en muchos casos no alcanza un mes” (*La Palabra* 223, 18 junio 1922, 1).

La redacción del periódico *La Palabra* no enuncia la razón por la cual favorece a unos sobre otros. Por lo tanto, no queda claro si tal apoyo estaba sujeto a cuestiones etno-raciales, de clase, política, visiones sobre el futuro de la asociación u otros temas. Los detalles de dichas tensiones internas exceden el marco del presente trabajo, pero cabe mencionar que, durante esta época, la comunidad afroporteña atravesaba circunstancias que sin duda habrían causado debates y discordias sobre el futuro de la sociedad mutualista y de la colectividad misma. La precariedad económica, la dispersión geográfica de los afrodescendientes hacia barrios cada vez más lejanos del centro de la ciudad, las presiones internas y externas hacia las políticas de integración, y los discursos racistas que insistían en la “desaparición” de esta población —todas cuestiones que venían afectando a los afrodescendientes desde el siglo diecinueve— cobraban aún mayor fuerza con una “negrofobia” reanudada por la difusión del racismo científico, y los cambios poblacionales y socioculturales impulsados por la inmigración transatlántica (Alberto, *Leyenda negra* 201; Geler y Ghidoli 17–18). A la vez, la llegada de Hipólito Yrigoyen al poder (1916-1922, 1928-1930) que suplantó a la oligarquía tradicional, desataba una nueva ola de discursos alarmistas sobre la “civilización y barbarie”, de esta manera “reactivando los significados políticos asociados durante mucho tiempo con la negritud africana” como símbolo de amenaza política (Alberto, *Leyenda negra* 267).⁷ Un suceso altamente simbólico y combatido por la comunidad afrodescendiente en el cambio del siglo fue la doble mudanza del monumento a Falucho, un emblemático héroe negro de las guerras de independencia, desde el centro de la ciudad a ubicaciones cada vez más lejanas.⁸ Como discutiremos más adelante, Castillo Santillán y la comunidad a la que pertenecía intentaron rechazar esta “metáfora del desplazamiento” ejemplificada en la figura de Falucho pero cada vez más ubicua en el imaginario nacional (Frigerio, “Imágenes del ‘Negro’” 53).

El tono de desdén hacia los socios “nuevos” sin “antigüedad” que habían votado por la lista de Castillo Santillán sugiere, tal vez, un temor por parte de los redactores de *La Palabra* a que la nueva generación de dirigentes renegara de la tradición y el *status quo*, ya sea de la clase distinguida afroporteña o de la colectividad misma, ofensa que quizás ya se habría percibido en la expulsión de Ferreyra.⁹ Todo apunta a que Castillo Santillán no formaba parte de la élite afroporteña ni provenía de aquellas familias protagónicas de la colectividad que se mencionaban frecuentemente en las notas sociales de los periódicos. Al contrario, el nombre de Castillo Santillán casi no aparece en las notas sociales de *La Palabra*, salvo algunas menciones luego de haber asumido su cargo en La Protectora. Además de ser hijo ilegítimo, el censo de 1895 lo registra, a los trece años, viviendo en un domicilio en San Telmo con tres curas. Es probable que haya estado allí como un niño “colocado”, arreglo de servicio doméstico que no era inusual para los afroporteños de pocos recursos.¹⁰ Vale la pena observar que la revista *Falucho* publica un artículo (no firmado y posiblemente escrito por el mismo Castillo Santillán) titulado

⁷ Ver también Geler, “Afrodescendencia y mundo urbano popular en Buenos Aires (1895-1916): el caso de Zenón Rolón y Chin Yonk”.

⁸ Para un análisis exhaustivo de las dimensiones históricas, simbólicas y políticas de la figura de Falucho, apodo de Antonio Ruiz, ver Geler y Ghidoli.

⁹ Es posible que sean relevantes las distinciones de clase utilizadas dentro de la comunidad afroporteña entre los que se denominan “negros usted” y “negros che”. Los primeros pertenecían a las clases relativamente más acomodadas dentro de la comunidad afroporteña, y aspiraban a desmarcarse de sus rasgos culturales afrodescendientes y acercarse a los ideales dominantes de la modernidad y blanquitud. Los segundos pertenecen a los sectores populares y son los que han mantenido las prácticas y memorias culturales de la comunidad. Ver Cirio, *Tinta negra* 20; “Black Skin, White Music: Afroporteño Musicians and Composers in Europe in the Second Half of the Nineteenth Century”; Frigerio, “El Candombe argentino: Crónica de una muerte anunciada”.

¹⁰ Agradezco a Paulina Alberto por esta sugerencia.

“Los malos tutores” que denuncia esta misma práctica como una forma de “esclavitud” y “cautiverio” de menores.

Ante las celebraciones de fin de año de 1922, *La Palabra* publica otra fuerte crítica sobre La Protectora que devela cierta tensión de clase y de políticas de comportamiento entre la redacción del periódico y la dirección de la asociación. La nota recrimina el plan de un “festival artístico y danzante” en homenaje al fundador de La Protectora, Eugenio Sar. Se considera de particular mal gusto que el “eterno descanso” de la emblemática figura se degrade con un baile, “un anacronismo” que “rememora épocas pasadas, cuando en los velorios de angelitos se bailaba, y luego se prestaba los muertos entre compadres o vecinos para poder seguir danzando” (*La Palabra* 247, 23 diciembre 1922, 1). Tal vez los redactores de *La Palabra* olvidaban o ignoraban que Sar había sido también un reconocido “empresario de baile” (Geler, *Andares negros* 253).

Como ha planteado Lea Geler, la “centralidad del baile en la vida afroporteña lo perfilaba como un foco de conflicto muy importante entre los intelectuales afroporteños y parte de la comunidad” en el siglo diecinueve (*Andares negros* 95). Como consecuencia de la asociación simbólica hegemónica entre el baile afrodescendiente y el “salvajismo” o la anti-modernidad, los intelectuales afroporteños decimonónicos habían propuesto ya sea un “alejamiento” o una “regeneración” de ciertas formas de baile (Geler, *Andares negros* 95–97). Claramente, la nota de *La Palabra* no solo rememoraba aquellos bailes de antaño sino también las estrategias de disciplinamiento proyectadas hacia ellos. En la misma nota se publica una carta de renuncia de Lola Nardi, presidenta de la Comisión Auxiliar de Señoritas, dirigida a Castillo Santillán, junto con la acusación de haber “tropezado” con la buena voluntad de varias socias (*La Palabra* 247, 23 diciembre 1922, 2).

Pese a estas duras críticas lanzadas hacia La Protectora y su nuevo grupo de directores, Lucas Glasman establece que este momento marcaba un “nuevo auge” para la asociación. Entre 1923 y 1928, período que coincide con la gestión de Castillo Santillán, el número de socios crece precipitosamente de 468 a 807 miembros (10). Por una parte, muchos de estos nuevos socios habrían sido blancos, y por otra, la dispersión geográfica cada vez mayor de los miembros afrodescendientes provocaba transformaciones significativas en el espacio de la sociabilidad negra (Glasman 10). Sin embargo, según Glasman, la asociación logró formular una “política propia cuyos ejes giraban alrededor de las identidades étnicas y de clase” a través de una comisión directiva constituida por personas afrodescendientes e iniciativas que fortalecían el orgullo colectivo, como la revista *Falucho* y la liga atlética Falucho (11–12).

El primer número de *Falucho* se publicó en diciembre de 1927 y aún no se sabe cuánto tiempo duró su publicación. Los tres números hallados, de 1927 y 1928, se encuentran en formato digital en La Biblioteca del Instituto Ibero-Americano en Berlín. Junto con su resuelta misión de “defender los intereses de la gente de color en Sudamérica”, *Falucho* propone una fuertísima reivindicación de la identidad afroargentina y la solidaridad afrodiaspórica.¹¹ Estos aspectos distinguen a *Falucho* tanto de la prensa afroargentina del siglo diecinueve como de la coetánea *La Palabra* cuya expresión de identificación comunitaria es caracterizada por Adamovsky como “débil” (“Un periódico” 186).¹² Según Adamovsky, a pesar de que hasta mediados de la década del veinte, *La Palabra* dedicaba bastante espacio a “eventos sociales de familias afroporteñas y la vida societaria de entidades

¹¹ Para un análisis de las estrategias y expresiones de identidad afroargentina y solidaridad afrodiaspórica de *Falucho*, ver Alberto, Geler, y Ko.

¹² Según Alberto, Geler, y Ko la prensa afroporteña del siglo diecinueve “aludía a la identificación racial de sus escritores y editores de forma menos directa y nunca en la portada” (5). Esta afirmación se fundamenta en Geler, *Andares negros*. Según Adamovsky, el ejemplar que se ha hallado de la primera época de *La Palabra* no deja duda de que en ese momento se trataba de “una publicación de y para afroporteños, lo que queda claro no sólo porque sólo publica noticias de las asociaciones y comparsas comunitarias, sino también porque se identifica con “nuestra comunidad” de manera explícita” (186).

de la colectividad”, las referencias a la comunidad tendían a ser implícitas o desmarcadas. Adamovsky señala también que el periódico no mencionaba prácticas culturales propias de la comunidad ni trataba temas de racismo (“Un periódico” 185–187). Por el contrario, la revista *Falucho* denuncia fuertemente un sistema racista que no concede “los mismos derechos” a “la gente de color” y se refiere a la comunidad con una variedad de términos auto-identificatorios explícitos como “gente de color”, “nuestra estripe”, “hombres de la clase”, “negro”, “moreno”, “raza negra”, y “descendientes de la raza africana” (Alberto, Geler y Ko 5).

Aunque La Protectora y *La Palabra* habrían enfrentado presiones semejantes de blanqueamiento e integración, estas dos instituciones en el seno de la comunidad afroporteña parecen haber tomado caminos divergentes a mediados de la década del veinte. Luego de las duras críticas lanzadas contra los nuevos dirigentes de La Protectora, el espacio que el periódico dedicaba a esta asociación y a otros aspectos de la vida social afroporteña comienza a disminuir notablemente. Las secciones “Sociales” y “Sociedades”, que hasta entonces habían atendido cuantiosamente a la vida social y asociativa de la comunidad afroporteña, ceden su espacio a noticias de otras asociaciones y temas de interés general como el cine y el teatro. Hacia 1924, el carácter afroporteño de este periódico es casi imperceptible, convirtiéndose más que nada en un “órgano barrial” de San Cristóbal (Adamovsky, “Un periódico” 187).¹³ En 1925, cuando un artículo de *La Palabra* preguntaba “¿cuántos somos?” respecto a unas estadísticas censales de la ciudad, ese “nosotros” ya no se refería a los lectores afrodescendientes sino a un barrio y una ciudad racialmente desmarcados (*La Palabra* 350, 24 agosto 1925, 1). Es concebible que la revista *Falucho* en 1927 surgiera como una respuesta a los procesos de integración y blanqueamiento materializados en la transformación del periódico *La Palabra*. En otras palabras, que la publicación de *Falucho* fuera un esfuerzo colectivo de declararse una colectividad “numerosa, inteligente y trabajadora” y de reflejar y fomentar en sus páginas las actividades y los lazos comunitarios en un contexto cada vez más hostil y silenciador (“Trazando rumbos”).

Según Glasman, alrededor de 1930, La Protectora entra en un período de declive por la crisis económica internacional y un golpe de estado seguido por un estado represivo (12–13). La situación económica hace que La Protectora pierda la mitad de sus socios, quienes no podían pagar sus cuotas, y la dictadura retira los subsidios que venía recibiendo la asociación, limitando así los beneficios y actividades que se ofrecían (Glasman 12). En este sentido, las anteriormente citadas advertencias de *Falucho* a los sucesores de Castillo Santillán acerca de no “trancar” los avances logrados, resultan premonitorias.

El mundo del baile: Salón Rodríguez Peña y el Shimmy Club

El 23 de septiembre de 1922, *La Palabra* comunica la formación del nuevo Shimmy Club que se convertiría en uno de los espacios afroporteños más importantes de recreación, baile, y sociabilidad hasta los 1980 (*La Palabra* 235, 1).¹⁴ Entre sus dirigentes se destacan Enrique Maciel como presidente y Castillo Santillán como inspector general, quienes al mismo tiempo ocupaban cargos en la comisión directiva de la mutualista La

¹³ El barrio San Cristóbal fue uno de los barrios en que se encontraba una concentración de familias afroporteñas desde la segunda mitad del siglo diecinueve hasta la década del 20. Ver Geler *Andares negros*, 71 y Glasman 10.

¹⁴ Esto confirma la fecha de la fundación del Shimmy Club previamente citada como 1922 o 1924. Ver Frigerio “Blacks in Argentina: Contested Representations of Culture and Ethnicity”.

Protectora.¹⁵ No es de sorprender que Maciel y Castillo Santillán colaboraran o que se involucraran en la organización de este club de baile. Maciel, músico reconocido, era un pilar de la comunidad afroporteña con una amplia presencia dentro y fuera de la colectividad, y parece haber sido parte de los mismos círculos sociales que Castillo Santillán durante esta década. Por su parte, Castillo Santillán era un excelente bailarín de tango con una larga trayectoria como organizador profesional de fiestas desde los primeros años de 1900. Sus fiestas se pueden rastrear en anuncios de publicaciones como *Caras y Caretas* y *La Nación* a partir de 1904. Maciel y Castillo Santillán eran también miembros de la comisión directiva de otro club social, “Soy, Tengo, Quiero”, formado un mes antes que el Shimmy Club en agosto de 1922, con objeto de organizar picnics y fiestas mensuales (*La Palabra* 230, 14 agosto 1922, 1-2).

El Shimmy Club no fue solo un éxito rotundo con el público, sino que incluso *La Palabra* —que tantos reproches tenía sobre La Protectora alrededor de estas fechas— publicaba notas favorables sobre sus fiestas. Aunque su objetivo principal era el baile, sus programas incluían una diversa gama de actividades como un evento en homenaje al boxeador Joe Boykin y algunos espectáculos. Vale la pena mencionar que el programa anunciado para una fiesta en enero de 1928 incluye el sainete *¡Mucha cancha!! o sea Por esas calles* escrito por Castillo Santillán con música de Maciel (“Sociales-Shimmy”).

A pesar de que en la revista *Falucho* Castillo Santillán aparece como el presidente del Shimmy Club y es elogiado como “el principal animador” de sus fiestas (“Sociedades y círculos”), su rol y presencia no han quedado registrados en la historia de este club, a gran diferencia de Haydée San Martín, su esposa y pareja de baile. San Martín es sin duda la figura más reconocida del Shimmy Club, siendo considerada su “matriarca” (Cirio, “Música afroargentina” 148; Frigerio, “Recordando al Shimmy Club”) con una reputación de ser ampliamente “querida y respetada” por la comunidad afroporteña tanto hoy como en el pasado (Frigerio, “Recordando al Shimmy Club”). En sus entrevistas con Pablo Norberto Cirio, la famosa actriz afrodescendiente Rita Montero insiste en la necesidad de “destacar por sobre todas cosas” a su tía Haydée San Martín en el marco de la historia afroargentina. Montero la recuerda como una carismática y cálida figura a quien toda la comunidad llamaba “tía” y cuya casa estaba abierta para armar bailes a todas horas (Montero y Cirio 98–99). Montero añade, de pasada, que su marido se llamaba Tomás Castillo Santillán y que la pareja bailaba muy bien el tango (111).

Aunque a lo largo de su larga historia las fiestas del Shimmy Club se llevaran a cabo en varios locales, el local más recordado y famoso es la Casa Suiza, ubicada en Rodríguez Peña 254. De hecho, la Casa Suiza —designada patrimonio cultural de la ciudad de Buenos Aires— ha quedado en la memoria cultural colectiva y nacional como sinónimo del Shimmy Club (Cirio, “Música afroargentina” 145; Frigerio, “Recordando al Shimmy Club”). A través de los anuncios publicados en *Falucho* y *La Palabra* podemos confirmar que el local en el que se juntaba el Shimmy Club desde su fundación hasta enero de 1928 era La Nazionale Italiana, a unas cuerdas de la Casa Suiza. Según se puede ver en estos dos periódicos, La Nazionale Italiana servía como punto de reunión para numerosas otras agrupaciones.

La calle Rodríguez Peña, donde se encontraba La Casa Suiza, habría sido un lugar muy conocido para todo el que iba a bailar al Shimmy Club ya que, desde los primeros años del siglo veinte, esta calle se había convertido

¹⁵ La primera Comisión Directiva del Shimmy Club se anuncia como sigue: “Presidente, Enrique Maciel; vice 1º, Jorge Corrado, vice 2º, Manuel Acosta; secretario, Ramón Cabrera; pro, José María Fernández (h.); tesorero, Antonio Campichuelo; vocales: Luis León Atkinson, Rufino Rivero, E. Rosas, Atilio Librandi, José P. Maciel, Carlos Pueyrredón and Miguel Casas; inspector general, Tomás Castillo Santillán; inspectores de salón: Baustita Muñoz [sic; Muñoz, Núñez?], Mario Argerich”. Ver *La Palabra* 235, 23 septiembre, 1922, 1.

en un importante centro nocturno y del tango, donde se encontraban los salones de baile más aclamados de la época. Pero Rodríguez Peña le habría resultado particularmente familiar a Castillo Santillán, debido a su experiencia como organizador de baile en esa misma calle desde comienzos del siglo.

Desde su juventud, la vida nocturna había sido un medio de sustento y profesión para Castillo Santillán.¹⁶ Su trayectoria como empresario de baile se remonta a por lo menos 1904, casi 20 años antes de la formación del Shimmy Club y cuando apenas habría tenido 22 años, con una sociedad llamada el Ideal del Plata de la que era presidente. Estos bailes se anunciaban, y de vez en cuando se reseñaban, en publicaciones de gran circulación como *Caras y Caretas* y *La Nación*. En octubre de 1905, una nota bajo la sección “Sociedades” de *Caras y Caretas* proclama que había resultado “en extremo lucida la tertulia realizada por la sociedad «Ideal del Plata» dedicada al señor Castillo Santillán, director del cuadro artístico del centro” (“Sociedades”). Se indica que, en la misma fiesta, se había estrenado la comedia *Por esas calles*, original de Castillo Santillán, que “obtuvo aplausos” y que parece haber sido una versión temprana de la obra que se representaría veintitrés años más tarde en el Shimmy Club.

Las notas y anuncios sobre las fiestas del Ideal del Plata no aluden a la raza de Castillo Santillán o de los concurrentes. Aunque es difícil juzgar por la baja calidad de las imágenes, algunas fotos publicadas en *Caras y Caretas* parecerían indicar una presencia mixta de personas blancas y de color. El 3 de febrero de 1907, un anuncio en *La Nación* indica que la fiesta del Ideal del Plata tendría lugar en “la General San Martín”, en referencia a la Sociedad de Socorros Mutuos General San Martín, fundada por la colectividad francesa. Este dato se confirma en otro anuncio en *La Nación* del 28 de febrero de 1908, que indica la dirección Rodríguez Peña 344 como sede no solo de la mencionada sociedad mutualista francesa sino también del salón de tango más famoso de esta época conocido como el Salón Rodríguez Peña.

El detalle de la ubicación —Rodríguez Peña 344— de las fiestas del Ideal del Plata, organizadas por Castillo Santillán, confirman un dato importante hasta ahora desconocido en la historia del tango: que el mítico “Pardo Santillán” que figura en la historia del tango de forma medio anónima, era el mismo Tomás Castillo Santillán, presidente de La Protectora y el Shimmy Club. Este dato abre nuevas puertas para repensar y comenzar nuevas indagaciones sobre el rol de Castillo Santillán y la colectividad danzante afroporteña en el Salón Rodríguez Peña, espacio clave en el desarrollo del tango y la emergencia de las figuras más conocidas del tango como Vicente Greco, Casimiro Aín y Ángel Villoldo.¹⁷

Si bien el Pardo Santillán figura en las memorias e historias del tango como uno de los organizadores de las famosas fiestas del Salón Rodríguez Peña, su identidad y su trayectoria profesional han permanecido totalmente desconocidas. Cuenta Francisco Canaro, un famoso miembro de la guardia vieja:

Los bailes los organizaba el “Pardo Santillán” y el “Vasco Aim” se encargaba de telefonar a todas las mujeres y “bacanes” aficionados a la “milonga” [...]. Llegaron a ser tan famosos esos bailes que Vicente Greco les dedicó la composición de un tango que tituló “Rodríguez Peña” y que adquirió con el tiempo extraordinaria popularidad. (Canaro 74)

¹⁶ Montero menciona que su tía Haydée San Martín manejaba una “casa de citas”. Aunque no aclara si Castillo Santillán estaba involucrado en su operación, esta información aparece en el mismo diálogo en el que lo nombra como su esposo. Ver Montero y Cirio 111.

¹⁷ Para febrero de 1909 las fiestas del Ideal del Plata se trasladan a una dirección lejos del centro de la ciudad (“En las sociedades”, *La Nación*, 25 febrero 1909, 8). No he podido encontrar los motivos de este traslado ni anuncios en periódicos sobre el Ideal del Plata a partir de ese momento.

El salón también engendró la expresión “Te espero en Rodríguez Peña”, una “frase campechana de la vida nocturna porteña” en los primeros años del siglo veinte, indicio de la espléndida popularidad de este salón al que todos llamaban Rodríguez Peña a pesar de que en realidad el salón se llamara San Martín por pertenecer al edificio de la Sociedad General San Martín (Castelli).

El mito: el Pardo Santillán y el Cachafaz

En la historia del tango, la figura semi-anónima del Pardo Santillán ha quedado registrada como miembro de la llamada guardia vieja —correspondiente a la primera etapa del género desde fines del siglo diecinueve hasta aproximadamente 1920— y, particularmente, con relación a dos icónicos salones de baile, el Café Hansen y el Salón Rodríguez Peña. Según Robert Farris Thompson, el Pardo Santillán desarrolló su estilo junto con dos espectaculares parejas: primero con la Parda Esther (también conocida como Negra Esther o Ester) —de quien no se tiene información más allá de su nombre artístico—y, más tarde, con la Parda Haydé (Haydée San Martín) que luego sería su esposa (244). Thompson asevera que estos tres bailarines afrodescendientes, y muchos otros más, formaban un núcleo sumamente influyente cuyo legado no ha sido debidamente reconocido (271). Ninguno de los relatos que circulan sobre el Pardo Santillán repara en su nombre verdadero o sus datos biográficos. Tal vez por esta misma ausencia de información y fuentes, el personaje cobra un carácter semi-ficticio, perteneciente a un pasado mítico del bajo fondo bonaerense como se puede palpar en este texto, de los pocos que indaga sobre su origen del personaje: “Se cuenta que nació en Palermo, hacia fines del 1800, cuando el barrio aún contaba con el viejo Hansen, se tejían leyendas de cuchillo y el arroyo Maldonado era como una vena abierta al cielo” (Benzecry Sabá).

Ante todo, la figura del Pardo Santillán ha quedado registrada como protagonista —o más bien antagonista— de una famosa anécdota, la del mítico duelo de baile entre el Pardo Santillán y el Cachafaz, apodado de José Ovidio Bianquet. A pesar de que existen variaciones de la anécdota —difundida en memorias, historias, letras de canciones, obras literarias, y textos periodísticos— la mayoría de las versiones se repiten e imitan (Ver por ejemplo Benzecry Sabá; Botta y De Bassi; Burgstaller; Cozarinsky; García Jiménez, *El tango*; Hoyuelos; Mamone; I. Otero; J. M. Otero; Pujol; “El bailarín de muletas”). Vale la pena citar el texto de Francisco García Jiménez, compositor, periodista e historiador de tango, por ser representativo del típico tono y contenido de aquellos relatos:

El Cachafaz se presentó esa noche en Palermo sin compañera, lo que produjo una natural expectación. Y si no pudo decirse que el hombre apareció “solito su alma”, fue porque como de costumbre iba a su zaga un amigo fiel y de acción, conocido por El Paisanito.

Santillán que estaba en una mesa rodeado de amigos, los vio entrar como a sapos de otro pozo.

[...]

De repente, el pardo se levantó y salió a bailar con su compañera. Quieto y mudo hasta esa oportunidad. El Cachafaz echó entonces una mirada alrededor y vio una mujer solitaria junto al entarimado de la orquesta.

[...]

Ardió Troya en las tablas del piso de Hansen.

A una “corrida” impecable, afiligranada, del pardo, contestaba El Cachafaz con dos o tres figuras de asombrosa improvisación, imaginadas y resueltas “sobre el pucho” y transmitidas como por arte de magia a la asimilación espontánea de la desconocida compañera. Superado una y otra vez, el pardo Santillán perdió terreno. (“Los charoles” 493)

Luego de la derrota, según el autor, “corrió la voz” por toda la ciudad de que “El Cachafaz le ganó” al Pardo Santillán “con tango, con faca, sin compañera, y sin barra” (García Jiménez, “Los charoles” 494). Dependiendo de quién lo cuente, el duelo terminó a cuchillazos, a balazos o la clausura del local, puesto que el momento en que los seguidores de Santillán comprendieron que su “ídolo” iba a perder, “amenazaron con suspender el baile y resolver el entuerto a la fuerza” (Burgstaller). No obstante algunas discrepancias acerca de los detalles, todos los relatos llegan a la misma conclusión de que este fue un momento decisivo en la historia del tango que “levantó al tope” la “nombradía” del Cachafaz mientras “empañoó” la del Pardo Santillán (García Jiménez, “Los charoles” 494). Para Sergio Pujol, el destrono de Santillán, hasta entonces figura “imbatible”, significaba algo que “todos tuvieron que aceptar”: que “había empezado el reinado del Cachafaz” (171).

Esta anécdota evoca dos duelos interracial fundacionales del imaginario nacional, inscritos en la épica del gaucho Martín Fierro, símbolo nacional por antonomasia: en primer lugar, una confrontación física que culmina en el asesinato de un hombre negro y, en segundo lugar, la payada entre Martín Fierro y el anónimo Moreno. Estos dos enfrentamientos pueden interpretarse como alegorías, a la vez, de la desaparición de la negritud y la negritud criolla como máxima expresión de lo popular nacional (Solomianski 155–174; Ko 202–203).

Por una parte, la anécdota del duelo de baile señala y alude de forma implícita a la contribución de los artistas negros en el desarrollo del tango. Es únicamente tras la derrota del Pardo Santillán que se abre paso al reinado del Cachafaz. Los relatos no solo recalcan la destreza técnica que el Cachafaz hubiera necesitado para vencer al bailarín negro por excelencia, sino también, a través de la evocación de la masculinidad negra e insinuaciones sobre los toscos “acólitos” y “seguidores” del perdedor, le transfieren una autenticidad masculina, urbana y popular que dentro del imaginario criollista de la época estaba estrechamente ligada a la negritud racial y a la negritud popular (Adamovsky, *El gaucho indómito* Capítulo 5; Karush). Citando a Kordon, Alberto mantiene que “a medida que la habilidad para bailar milonga y tango se convertía en una prueba de masculinidad, los afroporteños ‘se imponían en la danza creada con sus elementos rítmicos y coreográficos’” (*Leyenda negra* 228).

Por otra parte, los relatos raciales sobre el Pardo Santillán lo reducen a una derrota singular e irreversible, anécdota que se apoya en la “hipótesis del enfrentamiento” según la cual los inmigrantes europeos enfrentaron y desplazaron por completo a una población negra ya de por sí reducida (Geler, “Un personaje” 88–89). En este sentido, estos relatos raciales sobre el Pardo Santillán —que lo retratan como un personaje vencido cuya identidad y recorrido antes y después del duelo es imposible de conocer— asumen y refuerzan la narrativa hegemónica del blanqueamiento argentino y la supuesta desaparición de las poblaciones afrodescendientes.

El texto de García Jiménez sirve una vez más como ejemplo de cómo esta anécdota se entiende a través del marco conceptual del enfrentamiento y el desplazamiento. Se explica que el “tango ‘compadre’” —el tipo de baile del Pardo Santillán— termina cayendo “en el diminutivo” (García Jiménez, “Los charoles” 494). Pero, para García Jiménez, ese giro no resultaría en un “desdoro” del tango porteño ya que serían “los “compadritos” de Buenos Aires —productos aligeros del afincamiento de la inmigración—, ágiles, escurridizos, garbosos, los cultores realmente agraciados de la danza de la ciudad” (“Los charoles” 494). García Jiménez se refiere

simultáneamente al fenómeno de la inmigración masiva europea y a la transición en el baile desde un estilo “negro” hacia uno considerado más “europeizado” (Alberto, “Nineteenth-Century” 258). El primer tipo de baile, denominado tango canyengue, orillero, arrabalero, o también tango-milonga, preservaba las características de sus precursores, la milonga y el candombe: su ritmo africano, ciertas técnicas como las “quebradas” que hacían énfasis en los movimientos de las caderas o “cortes” abruptos del movimiento, y posturas inclinadas y cercanas de la pareja que bailaban con las cabezas y los pechos arrimados (Alberto, *Leyenda negra* 227, 230–231; Alberto, “Nineteenth-Century” 254; Casadevall 138–140; Cirio, *La historia negra*; Thompson 156–157). Esta forma de baile estaba “percibida como particularmente “negra” o “africana”” (Alberto, *Leyenda negra* 230). El segundo tipo de baile recibe influencias de la música y bailarines de origen italiano y produce un estilo considerado más “europeo” como el tango liso o el tango de salón (Thompson 242–243). Dicho estilo, que sería adoptado por las clases altas y calificado como más “elegante”, reemplaza el porte encorvado del torso y los movimientos profusos de las caderas por un alineamiento corporal recto, erguido y altamente restringido (Alberto, *Leyenda negra* 231; Chasteen 67; Thompson 242).

Del mismo modo que ni Castillo Santillán ni la población afrodescendiente desaparecieron, tampoco desapareció el tipo de tango que bailaba el Pardo Santillán. Según Thompson, el tango de salón o liso no “reemplazó al tango orillero o canyengue” sino que, juntos, estos dos estilos de tango “ampliaron su vocabulario” (243). Además, añade Thompson, dos bailarines en particular, “el Negro Santillán y José Méndez” (este último de origen italiano), continuaron y revitalizaron el tango canyengue a lo largo de la década de 1930 (243). Es importante notar que los duelos de baile, como el legendario duelo entre el Cachafaz y el Pardo Santillán, desempeñaban un papel primordial en el proceso señalado por Thompson, el cual se podría entender también como una forma de transculturación. Según Thompson, los duelos o las batallas artísticas entre dos hombres tienen origen en las tradiciones africanas y eran comunes tanto en el tango como en otras prácticas culturales criollas con influencias africanas como el malambo y la payada (Thompson, Capítulo 3). A diferencia de la manera en que se imagina el duelo entre el Pardo Santillán y el Cachafaz como un evento único y último que marcó un “punto y aparte” en la “vida de un personaje mítico” (Benzecry Sabá), Thompson traza la carrera de Santillán hasta por lo menos la década del 30 (243). Además, Thompson establece que los duelos no eran enfrentamientos singulares, sino que los rivales “luchaban una y otra vez” a largo plazo con el fin de aprender unos de otros (238). Los duelos que Castillo Santillán realizaba contra otros ayudaron a elevar las renombradas carreras de figuras como el Cachafaz y José Méndez a expensas de su propia anonimidad y descrédito (Thompson 239, 243). Afirma Thompson que la “competencia negra” ayudó enormemente al Cachafaz y a otros bailarines de la primera mitad del siglo veinte que buscaban perfeccionar sus técnicas compitiendo contra “virtuosos de color” (273). Queda entonces claro que lejos de haber sido acabado por un duelo, Castillo Santillán continuó su trayectoria artística mientras también comenzaba a desempeñarse en la vida asociativa afroporteña.

Conclusión

A pesar de que Tomás Castillo Santillán había sido un personaje vastamente conocido en su época dentro y fuera de la comunidad afroporteña, su labor como líder de dos de las más importantes organizaciones afroporteñas en la década de 1920 y su aporte al mundo del tango como uno de los principales bailarines de la vieja guardia han permanecido ocultos. Esto se debe a la escasez de fuentes primarias y los discursos dominantes

que han negado la presencia y relevancia de las poblaciones afrodescendientes, así como a los relatos raciales sobre el Pardo Santillán que lo reducían a una singular anécdota de supuesto fracaso y desaparición.

Las múltiples trayectorias de Tomás Castillo Santillán trazadas en este artículo ilustran un individuo sin duda destacado. Sin embargo, este trabajo intenta también dar indicio de las experiencias, resistencias, y labores más allá del individuo —de una comunidad de personas con las que nuestro personaje colaboraba, convivía y creaba. Este primer intento de ilustrar los recorridos de Castillo Santillán revela también una colectividad de “gente de color” que se autodefinía como tal a comienzos del siglo veinte y que negociaba sutil y estratégicamente la identidad colectiva y la integración nacional. Es posible que la longevidad y alcance que caracterizan a La Protectora y el Shimmy Club, tengan algo que ver con su habilidad de navegar y resistir estratégicamente los cambios poblacionales y discursivo-ideológicos que empujaban la blanquitud-europea como norma. Ambas organizaciones formularon estrategias para preservar y fortalecer los espacios, identidades, y expresiones culturales propios de la comunidad afroporteña, a pesar de su apertura a miembros y participantes externos.

En la década de 1920, La Protectora logra un período de auge abriéndose a nuevos miembros más allá de la colectividad, pero manteniendo una comisión directiva de personas afroporteñas o por lo menos dispuestas a promover la identidad racial y los intereses de la comunidad afrodescendiente, tal como la publicación de la revista *Falucho* y el equipo de fútbol del mismo nombre (Glasman). Por su parte, el Shimmy Club se constituía como un espacio de suma importancia y popularidad que contaba con “centenares” de socios y estaba abierto a socios blancos (Binayán Carmona citado en Frigerio, “Recordando al Shimmy Club”). Según Frigerio, aun cuando el Shimmy Club cobraba popularidad con el público general, sus reuniones continuaban posibilitando una “rica sociabilidad negra” (12). En una entrevista con Frigerio, Enrique Nadal cuenta que una vez que los “viejos negros” salían a bailar el candombe, no se permitía que los concurrentes blancos siguieran bailando. También existía una “división espacial” que reservaba una sala en el subsuelo exclusivamente para miembros de la comunidad afroporteña y los bailes más “afroamericanos”, como el candombe y la rumba (Frigerio, “Recordando al Shimmy Club”).

Considerada la centralidad del baile para la comunidad y sociabilidad afroporteñas (Geler, *Andares negros* 95), tal vez no sea mera coincidencia que Eugenio Sar —fundador de La Protectora— y Castillo Santillán —presidente durante una época de apogeo de la misma— fueran ambos empresarios de baile y que la estrecha relación posibilitada por ambos entre lo que hoy se llamaría “activismo” y el baile hubiera resultado particularmente beneficiosa. Aunque su análisis excede este trabajo, la figura de Castillo Santillán nos permite ver una importante coyuntura entre La Protectora, *Falucho*, y el Shimmy Club, o sea, entre la organización mutualista y comunitaria, el periodismo, y el baile.

Por último, hacemos una pequeña digresión en torno al nombre Falucho, un significante disputado desde fines del siglo diecinueve. Falucho es el nombre de guerra de Antonio Ruiz, un soldado negro que luchó en las guerras de independencia y fue inmortalizado como símbolo de patriotismo, lealtad, y autosacrificio por Bartolomé Mitre (1821-1906) (Geler y Ghidoli). Ambos, el periódico *La Palabra* y la revista *Falucho*, rinden homenaje a esta icónica figura afrodescendiente. Recordemos también que el breve intento de crear una nueva asociación para la colectividad se había llamado Asociación Patriótica Antonio Ruiz (Falucho). Si bien a lo largo del siglo diecinueve, Falucho fue uno de los héroes militares más famosos —con una estatua dedicada a él en frente de la estatua del General San Martín— su posición en el imaginario nacional se deteriora radicalmente a

comienzos del siglo veinte junto con la culminación de las narrativas sobre la homogeneización y europeización de la Argentina, la intensificación del racismo científico y la mencionada negrofobia (Geler y Ghidoli). En este contexto, el monumento a Falucho es trasladado dos veces, en 1910 y en 1923, a lugares cada vez más lejanos de la ciudad. Ya para el segundo traslado, la figura de Falucho comenzaba a ser desvalorizada y olvidada fuera de los círculos militares y afroargentinos (Geler y Ghidoli; Frigerio, “Imágenes del ‘Negro’”).

En 1923, posiblemente aprovechando la atención de la prensa en el traslado del monumento, la Compañía Teatral Luis Arata presenta una obra titulada *Falucho*, de Antonio Botta y Antonio de Bassi. Esta comedia—con una trama insustancial sobre las relaciones amorosas entre hombres y mujeres de diferentes clases sociales—ejemplifica no solo la degradación simbólica del nombre Falucho —de héroe nacional a un personaje payasesco que nada tiene que ver con la figura histórica— sino también la representación en *blackface* de la negritud, cada vez más caricaturesca y denigrante. Curiosamente, la obra incluye un personaje secundario llamado Santillán, un chofer y promotor descontrolado de bailes que organiza fiestas en el “lujoso y ventilado salón de la Colonia Italiana” (Botta y de Bassi). Esta es una clara referencia a Castillo Santillán que en la década del 20 organizaba las fiestas del Shimmy Club en el salón de La Nazionale Italiana. En esta obra, tanto Falucho como Santillán son personajes ridículos y risibles. Aunque el análisis de esta obra teatral queda fuera de los propósitos de este breve trabajo, cabe mencionar que la misma aglomera una gama de estrategias silenciadoras y blanqueadoras: la denigración, caricaturización, burla, y el tratamiento de identidades y corporalidades negras como reemplazables e intercambiables. Al colapsar a Falucho —ícono histórico— y a Castillo Santillán —referente contemporáneo— en un espectáculo bufo en *blackface*, se efectúa de un tirón el proceso denigratorio y negacionista de ambas figuras, así como del pasado, presente, y futuro de la comunidad afroargentina.

Como se ha tratado de demostrar en este trabajo, los archivos recientemente hallados de la prensa afroporteña del siglo veinte y las imborrables huellas dejadas por Tomás Castillo Santillán y la colectividad a la que pertenecía desmienten categóricamente las narrativas dominantes de denigración, negacionismo, e invisibilización, como aquellas producidas por la obra teatral *Falucho*, los relatos raciales reductivos sobre el Pardo Santillán, y las ausencias y borramientos de la historia oficial. Este breve bosquejo sobre Tomás Castillo Santillán y sus trayectorias en las primeras décadas del siglo veinte se apoya en conocimientos y estudios producidos por activistas, académicos y miembros de la comunidad afroargentina, y, asimismo, intenta compartir algunas bases de las que puedan surgir nuevos estudios.

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel. *El gaucho indómito: De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

____. “Un periódico afroargentino desconocido: La Palabra (1888-1930)”. *PerspectivasAfro* 1/2 (2022): 181–188. <https://doi.org/10.32997/pa-2022-3840>

Alberto, Paulina L. *Leyenda negra: Las múltiples vidas de Raúl Grigera o el poder de los relatos raciales en Argentina*. Trad. Florencia Grieco. Buenos Aires, Argentina: Prometeo, 2024.

____. “Nineteenth-Century Afro-Argentine Origins of Tango”. *The Cambridge Companion to Tango*. Kristin Wendland y Kacey Link, eds. New York, NY: Cambridge University Press, 2024.

Alberto, Paulina L., Lea Geler, y Chisu Teresa Ko. “‘In Defense of the People of Color of South America’: A New Source for Twentieth-Century Afro-Argentine History and Thought”. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* (2023): 1-14. <https://doi.org/10.1080/17442222.2023.2246898>

Benzecry Sabá, Gustavo. “El Pardo Santillán - Semblanza por Gustavo Benzecry Sabá”. *Todo Tango*. <https://www.todotango.com/creadores/biografia/1729/El-Pardo-Santillan/>

Botta, Antonio, and Antonio De Bassi. “Falucho”. Vol. 6. *La Escena. Revista Teatral* 75. Buenos Aires, Argentina, 1923. <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00004C2300000000>

Burgstaller, Carlos Hugo. “El Cachafaz y el Pardo Santillán”. *Tango Reporter* mayo 2006: 164.

Canaro, Francisco. *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias: 1906-1956*. Buenos Aires, Argentina: Talleres Gráficos Cesa, 1957.

Casadevall, Domingo F. *Buenos Aires: Arrabal, sainete, tango*. Buenos Aires, Argentina: Compañía General Fabril Editora, 1968.

Castelli, Roberto. “Antiguos códigos de la noche porteña: Taka Taka y Rodríguez Peña”. *Todo Tango*. <https://www.todotango.com/historias/cronica/307/Antiguos-codigos-de-la-noche-portena:-Taka-Taka-y-Rodriguez-Pena/>

Chasteen, John Charles. *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

Cirio, Norberto Pablo. “Black Skin, White Music: Afroporteño Musicians and Composers in Europe in the Second Half of the Nineteenth Century”. *Black Music Research Journal* 35/1 (2015): 23–40. <https://muse.jhu.edu/article/597474>

____. *La historia negra del tango*. Buenos Aires, Argentina: Museo Casa Carlos Gardel, 2010.

____. “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica”. *Ensayos: Historia y teoría del arte* 13 (2007): 126–155.

____. *Tinta negra en el gris del ayer: los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires, Argentina: Teseo, 2009. Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Cozarinsky, Edgardo. *Milongas*. Translated by Valerie Miles. Brooklyn: Archipelago Books, 2021.

“El bailarín de muletas”. *El orillero de Buenos Aires*. 4 abr. 2016. <http://elorillero.blogspot.com/2016/04/el-bailarin-de-muletas.html>

Frigerio, Alejandro. “El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada”. *Revista de investigaciones folclóricas* 8 (1993): 50–60.

____. "Blacks in Argentina: Contested Representations of Culture and Ethnicity". XXII International Congress of the Latin American Studies Association, 16-18 mar., 2000, Miami, FL. https://www.researchgate.net/profile/Alejandro-Frigerio/publication/228605355_Blacks_in_Argentina_Contested_representations_of_culture_and_ethnicity/links/56ed9f6d08aea35d5b9921df/Blacks-in-Argentina-Contested-representations-of-culture-and-ethnicity.pdf. Ponencia.

____. "Imágenes del 'Negro' en Caras y Caretas". *Todo es historia* 553 (2013): 50–59.

____. "Recordando al Shimmy Club: sociabilidad afroargentina en la segunda mitad del siglo XX (1950s-1970s)". *Horizontes Antropológicos* 29/67 (2023). <https://doi.org/10.1590/1806-9983e670601>

García Jiménez, Francisco. *El tango: historia de medio siglo, 1880-1930*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

____. "Los charoles diabólicos de 'El Cachafaz'". *El tema del tango en la literatura argentina*. Tomás de Lara y Inés Leonilda Rosetti de Pantí, eds. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas. 493–494.

Geler, Lea. "Afrodescendencia y mundo urbano popular en Buenos Aires (1895-1916): el caso de Zenón Rolón y Chin Yonk". *La articulación del Estado en América Latina. La construcción social, económica, política y simbólica de la nación, siglos XIX'XX*. Pilar García Jordán, ed. Barcelona: Publicaciones i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013. 207–226.

____. *Andares negros, caminos blancos: afroporteños, estado y nación: Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones, 2010.

____. "Un personaje para la (blanca) nación argentina. El negro Benito, teatro y mundo urbano popular porteño a fines del siglo XIX". *Boletín Americanista* 61/63 (2011): 77–99.

Geler, Lea, y María de Lourdes Ghidoli. "Falucho, paradojas de un héroe negro en una nación blanca. Raza, clase y género en Argentina (1875-1930)". *Avances del Censor* 16/20 (2019): 1–27.

Glasman, Lucas. "70 años de mutualismo afroporteño. El caso de la Sociedad de Socorros Mutuos 'La Protectora' (1877-1953)". *Historia Regional* 37/5 (2024): 1–16. <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/index>

Hoyuelos, Miguel. "El Peludo". *La Palabra Precisa*. <https://doi.org/10.1590/1806-9983e670601>

Karush, Matthew B. "Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race Before Peron". *Past & Present* 216/1 (2012): 215–245. <https://academic.oup.com/past/article-lookup/doi/10.1093/pastj/gts008>

Ko, Chisu Teresa. "Race and Nation". *A History of Argentine Literature*. Ed. Alejandra Laera y Mónica Szurmuk. New York, NY: Cambridge University Press, 2024. 201–215.

"Los malos tutores". *Falucho* 15 mar. 1928: 4.

Mamone, Miguel. *Las piernas del Cachafaz*. Buenos Aires. Ediciones del Carro de Tespis, 1969.

Montero, Rita, y Norberto Pablo Cirio. *Rita Montero, memorias de piel morena: una afroargentina en el espectáculo*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2012.

Otero, Isaac. “El Cachafaz’, el tango de Manuel Aróztegui”. *Crónicas de la Emigración* 23 mar. 2015. <https://www.cronicasde laemigracion.com/opinion/isaac-otero/cachafaz-tango-manuel-aroztegui/20150319154132064988.html>

Otero, José María. “El cachafaz”. *Tangos al bardo*. 18 nov. 2013. <http://tangosalbardo.blogspot.com/2013/11/el-cachafaz.html>

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

“Señor Tomás Castillo Santillán”. *Falucho* 15 dic. 1927: 9.

“Sociales-Shimmy Club.” *Falucho* 15 dic. 1927: 13.

“Sociedades”. *Caras y Caretas* 14 oct. 1905.

“Sociedades y círculos-Shimmy Club”. *Falucho* 15 mar. 1928: 20–21.

Thompson, Robert Farris. *Tango: The Art History of Love*. New York: Vintage Books, 2013.

“Trazando rumbos”. *Falucho* 15 dic. 1927: 1.