

¿ESCLAVIZADOS, LIBERTOS, LIBRES? IMÁGENES DE AFRODESCENDIENTES EN BUENOS AIRES ENTRE 1830 Y 1860¹

¿SLAVES, FREEDMEN, FREEMEN?

IMAGES OF PEOPLE OF AFRICAN DESCENT

IN BUENOS AIRES (1830-1860)

MARÍA DE LOURDES GHIDOLI ·

María de Lourdes Ghidoli es investigadora del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA) con sede en el Instituto de Historia Argentina y

Americana «Dr. Emilio Ravignani» de la Universidad de Buenos Aires.

E-mail: marghidoli@gmail.com

Resumen

El artículo analiza las representaciones visuales de afroporteños producidas entre las décadas de 1830 y 1860, periodo durante el cual gran parte de este sector de la población se vio inmerso dentro de una promesa de libertad. Formulaciones legales como la ley de «Libertad de Vientres» de 1813 (y el reglamento consecuente) o las reiteradas pero escasamente cumplidas prohibiciones del tráfico negrero (1812, 1825, 1839) no implicaron una ruptura radical con la institución esclavista sino que testimoniaron su abolición gradual, hecha efectiva en todo el territorio en 1860 con la unificación de la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires. En este contexto abordaremos un corpus de imágenes atendiendo a los modos en que los afroporteños fueron figurados en ellas, examinando en qué medida estas representaciones permiten vislumbrar el estatus jurídico de los representados.

Abstract

This paper focuses on the analysis of visual representations of *Afroporteños* produced between the 1830s and 1860s, a period in which much of this population was immersed into a promise of freedom. Legal formulations such as the «Libertad de Vientres» law (Freedom by the Womb law, 1813) or the repeated but scarcely fulfilled prohibitions of the slave trade (1812, 1825 and 1839) did not imply a radical break with the slave institution but testified to its gradual abolition. It spread to the whole territory in 1860 with the unification of the Argentine Confederation and the State of Buenos Aires. In this context, the paper analysis a corpus of images based on the ways in which the *Afroporteños* were figured, examining to what extent these representations allow us to glimpse the legal status of those represented.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto PICT 2014-1211 «Esclavizados y afrodescendientes en la Argentina. Un análisis sobre su «invisibilización» y «re-visibilización» desde la interdisciplina (siglos XIX, XX y XXI)».

I. INTRODUCCIÓN

Una mujer negra de avanzada edad sentada en una silla elegante parece mirarnos con los ojos entrecerrados (Imagen I). Se trata de un daguerrotipo, técnica fotográfica que, en Argentina, tuvo su período de esplendor entre 1843 y 1860. El título de la pieza, perteneciente al Complejo Museográfico Provincial «Enrique Udaondo» de Luján, es *Retrato de una negra esclava de la época de Rosas*². Pero, ¿cuál es el origen del título?: ¿el retratista (que permanece desconocido) le dio ese nombre o fue bautizada con posterioridad? Habida cuenta de que en esta nominación se funden términos íntimamente asociados con la población afrodescendiente en Argentina —esclavitud, Rosas— que han dado lugar a concepciones que nutrieron y nutren el imaginario nacional, considero pertinente plantear este interrogante aun sabiendo de lo improbable de hallar una respuesta certera. La pretensión es que sirva como disparador para reflexionar no sólo sobre esta representación sino también sobre un corpus de imágenes del siglo XIX en función de detenernos e ir más allá de lo que un título y/o una imagen nos indiquen. Vale decir, preguntarnos acerca de la transparencia de registros visuales, en soportes y técnicas diversas, producidos entre las décadas de 1830 y 1860.

En este sentido, esta investigación se enmarca dentro de la historia cultural. Por lo cual resulta fundamental el concepto de «representación», trabajado por Louis Marin y Roger Chartier. Para el segundo, el término representar posee, por un lado, una dimensión transitiva o transparente, según la cual lo representado está «en lugar de», sustituye a otra cosa, hace presente una ausencia; y por otro, una dimensión reflexiva u opaca, que consiste en mostrar y que tiene la capacidad de remitirse a sí misma, adquirir vida propia y ser capaz de producir algún efecto (Chartier, 1996:79-80). La intención es múltiple: por un lado, indagar acerca de la imbricación entre las imágenes y las nociones de «esclavizado/da», «liberto/ta» y «libre» en el contexto de producción y circulación de las obras. A partir de allí, precisar qué asociaciones se evidencian en el derrotero posterior de las mismas (su uso en libros de historia, infografías, material escolar, medios de difusión, etc.) y plantear una mirada crítica sobre ellas que permita reflexionar sobre la presencia tanto histórica como contemporánea de este grupo de población al interior de la nación. Para ello comenzaré indagando acerca de las condiciones jurídicas asociadas a la población afrodescendiente en el período en cuestión.

² 10,8 x 8,2 cm, donación al Museo de Aurelio Pozzo.

II. ESCLAVO, LIBERTO, LIBRE: UNA TRANSICIÓN DIFÍCIL Y ENGAÑOSA

Como señala Magdalena Candiotti, la abolición de la esclavitud en Argentina no puede reducirse a un simple acto jurídico enmarcado en la Convención Constituyente de la Confederación Argentina de 1853 sino que fue «un proceso»³ que se desplegó entre los años de la gesta independentista y comienzos de la década de 1850 (Candiotti, 2016). En el ámbito urbano, desde los inicios de este proceso la inmediata liberación de los esclavizados fue percibida como una amenaza al orden, en principio, económico –pues se ponía en jaque el derecho de propiedad privada y una fuente segura de trabajadores domésticos o con oficios específicos–. Pero también en el mediano y largo plazo se consideraba una amenaza al orden social y político, en una ciudad como Buenos Aires en la que una elite era la poseedora de los medios económicos (comerciantes y terratenientes).

En esta ciudad la presencia de personas esclavizadas de ascendencia africana se remonta a 1534, aun antes de la primera fundación de la ciudad en 1536. De aquel año data el primer permiso real para introducir esclavos en la región. Debido a la creciente demanda de mano de obra esclava por parte de los pobladores más acaudalados de Buenos Aires, la corona española otorgó a lo largo de los años distintas concesiones reales conocidas como «asientos». Entre los siglos XVI y XVII estos asientos estuvieron a cargo de personas determinadas, en general de origen portugués, aunque el comercio ilegal no era nada despreciable. Por lo tanto, la cantidad de esclavos en una ciudad pequeña como Buenos Aires era mucho mayor de la que realmente empleaba y muchos de ellos eran enviados al interior del territorio, hacia el Alto Perú, Paraguay, Chile y las regiones norte y central de la actual Argentina (Andrews, 1989:32-33). A partir del siglo XVIII, se modificó la operativa y las concesiones fueron entregadas a distintas compañías en lugar de individuos aislados⁴. En 1696 el permiso le fue otorgado a la Compañía Cacheu (portuguesa). Debido a la corrupción en sus operaciones, en 1701 se le revocó el permiso, que pasó a manos de la Compagnie de Guinée (ubicada en lo que es hoy el Parque Lezama), no menos corrupta. Por lo cual se buscó una nueva opción con la British South

³ En el original, en cursivas.

⁴ Para profundizar acerca de la trata esclavista y la población africana en el siglo XIX, se puede consultar, entre otros trabajos: Studer (1958); Goldberg (1976); Goldberg y Mallo (1993); Bernard (2001); Rosal (2009). Una discusión historiográfica sobre la supuesta benignidad de la esclavitud en el Río de la Plata en Rebagliati (2014).

Sea Company (situada en la actual zona de Retiro) que conservó el asiento entre 1715 y 1737. En 1785 la corona española constituyó la Compañía de Filipinas en el marco de las políticas mercantilistas borbónicas (Borucki, 2011:88).

La creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, que convirtió a Buenos Aires en su capital, provocó un notable aumento de población de la ciudad con la consecuente demanda en el número de esclavos. Entre 1777 y 1812 se estima que cerca de 60.000 africanos fueron traídos procedentes de Brasil y África (Borucki, 2011:81). Como se mencionó con anterioridad, gran parte de los contingentes de africanos eran trasladados al interior, pero muchos de ellos permanecían en la ciudad y llegaron a constituir un tercio de la población hacia 1810. ¿Qué porcentaje de la población de la ciudad eran negros y mulatos en la primera mitad del siglo XIX? Los datos con los que se cuentan llegan hasta 1838, pues con posterioridad (con excepción del Censo Municipal de 1887) no se incorporó la clasificación racial o «de color». Con pequeñas diferencias, Goldberg (1976) y Andrews (1989) señalan que en 1810 esta población comprendía cerca del 30%, de los cuales el 22,6% era libre; en 1827 era cercana al 20% con un 63,4% entre libertos y libres; y en 1838 llegaban al 26% sin datos de la condición legal⁵.

Los esclavizados no sólo se ocupaban del servicio doméstico en las casas de las familias pudientes sino que también fueron artesanos, vendedores ambulantes, y trabajadores en las producciones manufactureras del siglo XIX: panaderías, saladeros, curtiembres, herrerías, entre otras. Las tareas realizadas fuera de los hogares estuvieron signadas por un tipo de esclavitud, habitual en las ciudades, a la que Saguier (1985) ha denominado estipendiaria. Como forma de abaratar la manutención de los esclavos y de obtener un rédito extra, sus dueños los obligaban, ya sea a aprender un oficio para alquilar su fuerza de trabajo a terceros, ya sea a elaborar productos que pudieran vender en las calles de la ciudad. Estos trabajos fuera del hogar implicaban la entrega a su dueño de lo que se denominaba «jornal». Asimismo, parte de las ganancias quedaba en manos del esclavizado, quien frecuentemente lo destinaba a ahorro, con miras a la manumisión propia o de los miembros de su familia. Las características de este tipo de esclavitud dieron a los esclavizados a jornal una libertad de movimiento y una posibilidad de socialización

⁵ El aumento de población entre 1827 y 1838 podría deberse al tráfico de esclavos de los corsarios posterior a 1827 y la reapertura del comercio esclavista por parte del gobernador Rosas entre 1831 y 1833. Ver Andrews (1989); Crespi (1993).

mayores que la que tenían aquellos que sólo estaban ocupados en tareas domésticas en el interior de las viviendas (Bernand, 2001).

La condición de liberto no refería sólo a personas de ascendencia africana nacidas luego de la sanción de la Ley de Libertad de Vientres sancionada por la Asamblea del año XIII, según la cual a todo hijo o hija de madre esclava nacido en fecha posterior al 31 de enero de 1813 le correspondía la mencionada condición, sino que implicaba a varones «rescatados» para formar parte de las tropas en principio independentistas y, posteriormente, en la Guerra con Brasil (1826-1828) y en las luchas facciosas entre federales y unitarios. Los primeros decretos gubernamentales de leva de esclavos datan de entre 1813 y 1818, por los cuales se establecía que luego de una cierta cantidad de años de servicio los rescatados obtendrían su libertad. En la práctica, luego de la declaración de la independencia, la modificación del contexto político que requería de hombres armados dio lugar a que ese mínimo período pautado en cinco años difícilmente se cumpliera (Andrews, 1989:140-142).

Casi al mismo tiempo de decretarse la ley de Libertad de Vientres, se expidió un reglamento como modo de atemperar las posibles reacciones de los dueños de esclavos que verían afectados sus derechos de propiedad⁶. Pero, ¿cuáles eran los derechos de un liberto? Estaba en una suerte de lugar ambiguo que limitaba su accionar como persona libre pero con una promesa de libertad a futuro. Crespi señala que la ley no representaba una ruptura radical con la esclavitud, pues permitía el traspaso, alquiler y castigo de los libertos (Crespi, 2010:29). El reglamento establecía que «todos los niños de castas, que nacen libres, deberán permanecer en casa de sus patrones hasta la edad de 20 años». Este límite de edad sólo correspondía a los varones ya que «las libertas quedarán emancipadas a los 16 años o antes si se casasen». Además la legislación aseguraba la mínima pérdida monetaria para los amos pues «los libertos deberán servir gratis a sus patrones hasta la edad de 15 años, y en los 5 años restantes se les abonará 1 peso cada mes de servicio»; para el caso de las libertas, el mismo monto debía pagárseles luego de los 14 años (Frías, 1888:22). No sólo esta promesa de libertad se vio menoscabada por el mencionado reglamento⁷; el reclutamiento de libertos y esclavos para los ejércitos no jugó un papel menor en este sentido. De cumplirse la ley de 1813, los primeros libertos

⁶ Apareció el 6 de marzo de 1813 como Reglamento para la educación y ejercicio de los libertos.

⁷ Para un análisis exhaustivo sobre las disposiciones del reglamento, su funcionamiento y aplicación, ver Candiotti (2016).

obtendrían su libertad en 1833⁸. Sin embargo, la creación en 1831 de un cuerpo de milicianos denominado Milicia Activa de Infantería de Libertos de Buenos Aires impuso la política de reclutamiento de todo liberto mayor de 15 años⁹. El servicio en el ejército no tenía una fecha límite estipulada, su duración iba de la mano del tiempo que se prolongaran las luchas entre facciones, se perdiera la vida en algún combate o se tomara la decisión de desertar.

En cuanto a la efectiva abolición de la esclavitud en Argentina, la misma tuvo lugar en dos momentos debido a la secesión del territorio poco tiempo después de la caída de Rosas¹⁰. Dio por resultado, por un lado, a la Confederación Argentina y, por otro, al Estado de Buenos Aires. La Constitución sancionada en Santa Fe en 1853 rigió en el ámbito de la Confederación, mientras que Buenos Aires se abstuvo de incluirla en la Constitución provincial de 1854 (Andrews, 1989: 68). No obstante promulgarse la prohibición de la trata, se evitó un pronunciamiento respecto de la abolición. Con ello, la institución esclavista continuó allí hasta la unificación del territorio nacional en 1861.

Como se mencionó con anterioridad, en el presente escrito abordaré un corpus visual producido entre 1833 y 1865, período durante el cual coexisten los tres estatus jurídicos aludidos¹¹. En detrimento de un recorrido cronológico, presentaré las imágenes a partir de criterios que las vinculen con esas condiciones jurídicas. En este sentido, en algunos casos los nombres de las obras resultan por demás evidentes. Sin embargo, otras piezas se presentan ambiguas tanto desde su título como desde su observación. En esta presentación primará un criterio subjetivo proveniente tanto desde nuestro conocimiento del contexto de producción –proveniente de pesquisas previas– y circulación de las obras y de qué manera se inscriben en el

⁸ Una indagación minuciosa de la condición de liberto en las décadas de 1820 y 1830, en Alberto (2015).

⁹ Sobre este tema ver Castro (2013).

¹⁰ Secesión producida con la llamada «revolución del 11 de septiembre» de 1852, encabezada por dirigentes porteños como Valentín Alsina y Bartolomé Mitre.

¹¹ Cabe aclarar que el corpus visual de representaciones de afroporteños es mucho mayor y ha sido motivo de análisis en otras investigaciones (Ghidoli, 2013, 2014, 2016). Las imágenes seleccionadas para este trabajo están fundamentadas, en primer lugar, en el arco temporal que abarca los tres estatus jurídicos posibles asignados a los descendientes de africanos; segundo, en que se trata de obras que han tenido una difusión masiva aun en décadas posteriores a su ejecución (en especial las obras del taller de Bacle) con un fuerte impacto en la construcción del imaginario nacional.

imaginario nacional (Ghidoli, 2016), como desde las derivas posteriores a partir de su uso y consumo, fundamentadas en ese imaginario. Por tanto, en primer lugar tendremos aquellas obras que ya desde su título remiten a la esclavitud; en segundo lugar, litografías salidas del taller de Bacle que, o bien pueden vincularse con una esclavitud estipendiaria y/o con hombres libres (oficios de a pie y vendedores ambulantes), o bien con la condición de liberto (señoras porteñas); y, en tercer lugar, *Esquina Porteña* de Prilidiano Pueyrredón, con la intención de ubicarnos en el periodo posterior a la abolición de la esclavitud.

III. UN TÓPICO INELUDIBLE:

LA PERSISTENCIA DE LA ECUACIÓN ROSAS-AFRODESCENDIENTES

Abordaré en primer lugar el daguerrotipo aludido al inicio de este trabajo, *Negra esclava en la época de Rosas*. Se cree que fue realizado en los primeros años de la década de 1850, aunque se desconoce el autor de la pieza. No obstante, podría conjeturarse que haya sido hecho por Antonio Pozzo¹² o que haya salido de alguno de los estudios en los que se desempeñó al inicio de su carrera como daguerrotipista, teniendo en cuenta que la pieza entró a la colección del museo de Lujan a través de la donación de Aurelio Pozzo, hijo de retratista.

La imagen muestra una mujer afrodescendiente anciana sentada en una silla elegante de un estudio fotográfico. En gran parte de los daguerrotipos, las retratadas suelen lucir vestidos elegantes, aun aquellas que formaban parte de los estratos menos acomodados de la sociedad. No ocurre lo mismo en esta imagen, pues la mujer está vestida muy sencillamente, teniendo en cuenta la ocasión. El amplio manto que cubre su torso sólo permite adivinar su cuerpo pequeño y oculta sus manos. Pese al estado de conservación de la obra, el rostro, lugar fundamental de inscripción de la identidad social y personal, es claramente visible.

¹² Antonio Pozzo (1829-1910) fue fotógrafo italiano que llegó a Argentina posiblemente en la década de 1840 y para 1850 contaba ya con un estudio propio. En 1879 acompañó como fotógrafo oficial al general Julio Roca en la llamada «Conquista del Desierto» que terminó con la vida de gran parte de la población indígena que habitaba la Patagonia.

IMAGEN I.



Retrato de una negra esclava de la época de Rosas. Daguerrotipo, autor no identificado, década de 1850, Complejo Museográfico Provincial «Enrique Udaondo», Lujan

Como toda imagen fotográfica, alguien estuvo allí para este resultado, una persona concreta, lo cual habilita nominar la pieza como retrato. Sin embargo, se presenta la ambigüedad de estar ante un retrato pero, a la vez, sin conocerse el nombre de la retratada, aplicándose a la obra un título generalizador como *Negra esclava de la época de Rosas*. Ni siquiera se trata de una esclava de Rosas, un dato que podría permitirnos ir en busca de su identidad. Pero, ¿cuál sería la relevancia de conocer su filiación? En primer lugar, se podría pensar que la existencia de un nombre propio sería una condición para la existencia de un retrato. Y, en este sentido, aunque existen obras tituladas «Retrato de mujer» o «Retrato de hombre», sin especificarse un nombre, no derivan en iguales consecuencias que la obra en análisis. Por lo tanto, su importancia radica en que, en este caso, quitarla del anonimato supone un paso en pos de desmontar el preconcepto extendido acerca de la equiparación negro/a-necesariamente-esclavo/a, sumado al

contexto del rosismo, casi como única posibilidad de existencia de una población afroargentina, anclada en el pasado histórico¹³.

Para una época tan temprana como inicios de la década de 1850, es poco común que existan retratos de personas de las clases sociales más bajas, de lo cual se infiere que el alto costo que significaba la técnica del daguerrotipo y su resultado de una imagen única haya sido afrontado por alguna familia de la elite local. De esta suposición es plausible inferir que la retratada fuera muy querida por la familia y, posiblemente, haya estado a su servicio por largo tiempo (Alexander, 2007:8). Sin embargo, esta conjetura no habilita asumir necesariamente que se trate de una esclava de las que todavía existían en Buenos Aires en esa década.

En una publicación de 2005, la obra fue reproducida bajo el título *Empleada negra* (AA.VV., 2005:29). Y, más recientemente, fue incluida en una muestra de reproducciones digitales ampliadas de daguerrotipos realizada en el Parque Lezama de la ciudad de Buenos Aires, entre agosto y septiembre de 2016. Allí compartió espacio con mujeres y hombres de la historia nacional, así como fotografías de dos caciques tehuelches, en un tenue intento por mostrar la diversidad racial. Sin embargo, la selección de los «otros» nacionales implicó imágenes que dan cuenta de un tipo social (aun en el caso de los caciques individualizados). En esta selección parece haber primado una visión estetizante de los «otros», pues se trata de imágenes que responden a tipologías asignadas a los grupos poblacionales afro e indígena por la «sociedad mayor» (Penhos, 2005, 2013; Ghidoli, 2016) y, por tanto, imágenes de personas sin posibilidad de acción. Si la intención era presentar la diversidad, existe un repertorio de retratos de afrodescendientes a disposición pero que tal vez no resultaran tan atractivos como el de la anciana mujer.

Por otro lado, los nombres cambiantes que ha recibido el daguerrotipo dejan entrever la inestabilidad del título con el que se encuentra catalogada en el museo de Luján—*Negra esclava de la época de Rosas*—y posibilitan proponer que la obra haya sido bautizada luego de ingresar a la institución. Para este momento, es posible plantear entonces esta hipótesis de forma provisoria. Aún falta relevar elementos que permitan conocer si la obra fue reproducida en otras publicaciones, si formó parte de otras muestras, indagar en el legajo de la pieza y situarla en contexto con otras fotografías contemporáneas. No obstante, como se señaló con anterioridad, es una imagen que sirve como disparador en la reflexión acerca de la transparencia de las imágenes que se observan.

¹³ Al respecto, consultar Ghidoli (2016:135-169).

IV. OFICIOS Y VENDEDORES AMBULANTES: ALGO MÁS QUE PINTORESQUISMO

En esta segunda sección se trabajará con el álbum *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Ayres* (sic) producido en el taller de Cesar Hipólito Bacle¹⁴ entre 1833 y 1834, dentro del cual existen varias litografías que tienen como protagonistas o como actores secundarios a personas de ascendencia africana. Se trata de una serie de seis cuadernos con seis láminas cada uno que describen las costumbres y tipos del país; las litografías podían ser en blanco y negro o coloreadas a mano y los dibujos fueron hechos por Andrea (o Adrienne) Macaire¹⁵ y otros dibujantes menos conocidos dentro de la historia del arte argentino (Trostiné, 1953:87; Del Carril, 1984:371-372; Gluzman, Munilla Lacasa y Szir, 2013). En los seis cuadernos están representados:

- 1º) los vendedores ambulantes y oficios de a pie
- 2º) las damas porteñas y sus trajes en diversas ocasiones (este cuaderno fue reeditado en 1835 con la firma de Hipólito Moulin)¹⁶
- 3º) los vendedores y oficios de a caballo
- 4º) los vendedores y oficios con carros
- 5º) *Extravagancias de 1834*, en el que se caricaturiza la moda de los peinetones de Mateo Masculino
- 6º) los tipos populares de la campaña bonaerense

El primero y segundo de los cuadernos aportan imágenes fundamentales para nuestro estudio. No obstante, aquí se tomará en consideración la serie correspondiente a los oficios de a pie y *Señora Porteña. Por la mañana*, del segundo de aquellos¹⁷.

La realización de este álbum se enmarca dentro de un género visual que proliferó en América luego de las independencias, el costumbrismo, que buscaba dar cuenta de temas locales reconocibles, vale decir, una producción gráfica que podría ser pensada como una descripción visual objetiva. Sin embargo, se vio atravesado por convenciones artísticas externas y requisitos vinculados al mercado en el cual circu-

¹⁴ César Hipólito Bacle (1838) fue un litógrafo nacido en Ginebra que, llegado a Buenos Aires, creó en 1828 junto a su mujer Adrienne Macaire –dibujante y pintora– la firma «Bacle & Cia.», en sociedad con el artista francés Arthur Onslow. Al año siguiente el taller cambiaría su nombre a «Litografía del Estado».

¹⁵ Sobre la importancia de la figura de Andrea Macaire en el arte argentino, ver Gluzman, Munilla Lacasa y Szir (2013).

¹⁶ Hipólito Moulin nació en París hacia 1800, dibujante y litógrafo que fue un estrecho colaborador de Bacle y al que se deben los retratos litografiados de Manuel Dorrego, Rosas y Facundo Quiroga.

¹⁷ Para las imágenes del cuaderno n° 2 que no serán consideradas aquí, consultar Ghidoli (2016:59-62).

larían las publicaciones (Majluf, 2006:15). Se adoptaron formatos estandarizados, imágenes retomadas/copiadas por impresores posteriores, emparentados con los del mismo tipo que se producían en Europa o las colonias anglo francesas en América.

Las vistas de la ciudad y de la campaña junto con las imágenes de trajes y costumbres tuvieron un fin comercial: circular como estampas coleccionables, parte de álbumes de viajes o ilustraciones de revistas europeas. Específicamente en el caso de los oficios y vendedores ambulantes, la vinculación directa se establece con los *Cris de Paris* (y sus contrapartidas de Nueva York y Londres), imágenes previas a la proliferación de los álbumes de costumbres y tipos pintorescos. Este género de impresos populares datan del siglo XIV y se extendieron hasta el siglo XVIII. Su nombre, *Cris* (Gritos), deriva de los pregones que los artesanos o vendedores voceaban en las calles. Los oficios representados variaron muy poco durante los años en que se imprimieron y, en ese sentido, podría hablarse de un repertorio cuasi fijo. Arlette Farge ha señalado que se trata de figuraciones estereotipadas de los vendedores ambulantes que caen constantemente dentro de lo folklórico o de lo exótico (Farge, 2008:197).

¿Qué sucede con las imágenes de *Trages y Costumbres...*? Al igual que aquellas, se muestran individuos aislados, imágenes estilizadas, limpias y civilizadas de personas de los estratos más desfavorecidos de la sociedad. En relación con la aglomeración de personas del «bajo pueblo», la misma Farge expresa que éste era motivo de pánico entre las autoridades y los miembros de la elite (2008:111). En este sentido, durante la época rosista, la presencia africana en la ciudad fue percibida muchas veces como multitudinaria, resultando perturbadora para los opositores (contemporáneos o posteriores) a Rosas, quienes en sus escritos solían recurrir a términos como «multitud», «invasión», «millares» de negros¹⁸. En este sentido, Farge agrega que «la soledad surgida de la pobreza está tan presente y es tan difícil de vivir, que «estar juntos» es una situación evidente. Comunicarse es «mostrarse» juntos, gesticular, tocar (...) acciones que llevan a manifestar sentimientos y opiniones, esperanzas y dolores», comportamientos denostados por las elites (Farge, 2008:111). De ello da cuenta la creación de las «sociedades» o «naciones» africanas que comenzaron a conformarse a principios de la década de 1820 y persistieron hasta el siglo XX¹⁹.

¹⁸ Esteban Echeverría (*El matadero*), Domingo F. Sarmiento (*Facundo*) y José María Ramos Mejía (*Rosas y su tiempo*), entre otros.

¹⁹ Consultar Andrews (1989); y Chamosa (1995).

Con todo, gran parte de las imágenes pertenecientes al siglo XIX no suelen representar grupos de afrodescendientes sino, antes bien, individuos aislados o incluidos en retratos grupales o individuales de la elite, y sólo existen unas pocas obras, asociadas al período rosista, en las cuales se los pueden ver como multitud (Ghidoli, 2016:135-171).

IMAGEN 2.



IMAGEN 3.



IMAGEN 4.



IMAGEN 5.



IMAGEN 6.



IMAGEN 7.



Los seis oficios de a pie recopilados en el primer cuaderno de litografías, según el número de orden, son: *La lavandera* (Imagen 2), *El vendedor de escobas* (Imagen 3), *El encendedor de faroles* (Imagen 4), *El vendedor de velas* (Imagen 5), *El vendedor de pasteles* (Imagen 6) y *La vendedora de tortas* (Imagen 7). Todos ellos son afrodescendientes²⁰. En contraposición, no se encuentra ninguno en el de los oficios y vendedores a caballo. Se podría asumir que la adquisición y el costo de mantener el animal influyeran en ello, tanto si se tratara de negros libres o esclavizados. A su vez, la venta de pasteles o tortas requería de un exiguo capital para comprar insumos y de habilidades para elaborar los manjares. De igual manera para las escobas, confeccionadas con maíz de guinea, cuero y palo de durazno (Wilde, [1881] 1998:116). La producción de velas, por su parte, demandaba mayor infraestructura y materias primas específicas, por lo cual podría pensarse que provinieran de un establecimiento que las manufacturara. Distinto es el caso de quienes proporcionaban los servicios de lavado de ropa y encendido de faroles²¹, labores que involucraban la venta de su fuerza de trabajo.

Como corresponde a imágenes «limpias y civilizadas», no hay muestras de sufrimiento, no hay marcas corporales ni señales que denoten una vida de supervivencia, al margen de la condición jurídica de los individuos. En este sentido, los esclavos y aun los libertos eran pasibles de recibir azotes, no así los libres; sin embargo esto no exceptuaría a estos últimos de presentar marcas corporales que denoten una existencia sojuzgada. Esta ausencia de huellas no exime que sus vestimentas indiquen pobreza, pero no son andrajosas ni están rotas. A su vez, están calzados y lucen una especie de zapato de forma extraña. Según los escritores de memorias de la vieja Buenos Aires los negros usaban «tamangos», especie de «ojotas» hechas de suela o de cuero de vaca o carnero, envuelto antes el pie en bayeta, trapos o

²⁰ Como ha estudiado en profundidad Rosal (2009:41-60), otros oficios, no visibles en la vía pública, estaban en manos de africanos y sus descendientes. Como ejemplo, los zapateros afroporteños habían logrado crear un gremio propio.

²¹ El virrey Vértiz implementó el alumbrado público con velas de sebo o grasa en Buenos Aires en 1777. En un primer momento, el servicio de encendido y recambio de las velas fue privado, por lo que algún vecino ganaba la concesión y se comprometía a realizar además las tareas de mantenimiento de los faroles. Cada vecino debía pagar una suma de dinero determinada de acuerdo a quien tuviera la concesión (*Documentos para la Historia del Virreinato del Río de la Plata*, 1912:392-393). Hacia fines del siglo XVIII el Cabildo se hizo cargo de la tarea (*Documentos para la Historia Argentina*, 1913:453).

un pedazo de jerga (Wilde, [1881] 1998:114). La excepción la da el vendedor de pasteles que está descalzo y luce una camisa agujereada en el codo.

En este punto, y volviendo a la propuesta inicial del, surge la pregunta de si las imágenes permiten afirmar o, por lo menos, atisbar la posible condición jurídica de los afroporteños representados. Cabría la posibilidad que se tratara o bien de esclavizados/as bajo el régimen conocido como estipendiario o empleados a jornal previamente referidos, o bien de hombres y mujeres libres. En este sentido, las diferencias que existen en la figuración del vendedor de pasteles y de los restantes oficios del cuaderno, ¿podrían estar dando cuenta de un estatus diverso del pastelero? ¿Podría tratarse de un esclavizado? Preguntas para las que no puede darse una respuesta concluyente, pero que implican reflexionar al observar la imagen.

La institución de los vendedores ambulantes de ascendencia africana en Buenos Aires, asociada primordialmente con litografías costumbristas como las del taller de Bacle o similares²², reproducidas en diversos soportes (manuales escolares, memorias de viejo, investigaciones académicas, medios de comunicación y de divulgación), ha pasado al imaginario social como algo inocuo, pintoresco, agradable. La inclusión de la simpática vendedora de mazamorra o empanadas (imprescindiblemente negra²³) en los actos escolares conmemorativos del 25 de Mayo como día de la Revolución es una muestra del vaciamiento de sentido de aquello que se pone en escena: no sólo un rol laboral, el de una importante fuerza de trabajo urbana, sino además el estatus social y jurídico de quien lo realiza. Sin embargo, a pesar de que la persistencia de esta concepción solo se correspondiera con el ámbito escolar, su difusión en medios de comunicación, ya sean del pasado o del presente plantean la falta de reflexión acerca de lo que se exhibe. Si estas imágenes reproducidas están acompañadas de una explicación/descripción escrita, en general no se alude al hecho de si se trata de esclavos, libertos o libres, o a las condiciones de existencia de estos trabajadores.

²² Fallecido Bacle en 1838, Gregorio Ibarra compró su taller litográfico e imprimió una copia de *Trajes y Costumbres de la provincia de Buenos Aires*. Sin embargo, las imágenes producidas resultan muy simplificadas al compararlas con sus predecesoras.

²³ En este punto es importante señalar que la representación de este papel de vendedora ambulante en los actos escolares implica el tiznar las caras de las niñas con corcho quemado, una apropiación «corporal-visual» que transforma a la vendedora en un personaje (Lamborghini y Geler, 2016).

A continuación presentaré dos imágenes (Imagen 8 e Imagen 9) que forman parte del segundo de los cuadernos de *Trages y Costumbres* y que se titulan *Señora Porteña. Por la mañana*. La serie está dedicada a las damas porteñas y sus vestimentas. Por lo demás, es posible que la Imagen 8 pertenezca a la primera de las ediciones del álbum, en tanto que la Imagen 9 a la publicación de Moulin de 1835.

IMAGEN 8.



IMAGEN 9.



En ambas se muestra un ambiente doméstico en el que dos damas porteñas están «acompañadas» por un criado negro que les sirve el mate matutino. Se ha construido un espacio privado, el de la familia, profusamente adornado. Esta es una diferencia notoria respecto de las demás láminas que se centran en los trajes que lucen las damas porteñas en distintas ocasiones (traje de invierno, de verano, de iglesia, etc.) en las cuales no existe referencia espacial y sólo se representa el piso. Hay intención de describir visualmente, y de la forma más clara posible, ese interior con una variedad de elementos: las paredes tapizadas, el piso alfombrado, el cuadro, el mobiliario y las rejas de la ventana. La decisión de incluir la ventana parece responder a esa necesidad de exhibir objetos, ya que a través de ella no se permite observar ni una calle exterior, ni un patio interior. Es un plano en blanco

sobre el que se destaca el trabajo de herrería característico del país. En cambio las telas y el mobiliario eran importados, las primeras en su mayor parte de Inglaterra, y de Estados Unidos los segundos²⁴. Están vestidas y calzadas, prontas para salir a la calle aunque sus cabelleras lucen sueltas o trenzadas, sin los peinetones de rigor, imprescindibles si estuvieran en un ámbito público (Marino, 2009:27-29). El tercer personaje, el pequeño criado, lleva una vestimenta sumamente sencilla compuesta de un pantalón a rayas azules con tiradores y una camisa blanca. Sus pies están descalzos, señalando tal vez su calidad de esclavo o liberto.

Se ha referido previamente al resquicio jurídico que implicaba este último estatus, el que parece tener su contraparte en estas imágenes de Bacle. En *Señora Porteña. Por la mañana* el observador se convierte en espectador del espacio íntimo que habitan estas mujeres, pero el pequeño criado también lo es. En ambas versiones el muchacho asume un lugar marginal, desde el cual contempla la escena. En una de ellas, se lo muestra de pie, con los brazos cruzados, en el borde izquierdo de la lámina, en el límite del cuadro. Su figura parece literalmente incrustada en la composición, por lo cual se lo percibe como alguien que no pertenece a ese mundo, que lo mira desde fuera, al igual que el observador externo. En la otra, el muchachito ocupa el centro del espacio, advirtiéndose de espaldas, contemplando él también la escena. Este lugar marginal que se le otorga en las obras se corresponde con lo planteado al inicio del análisis de estas dos litografías acerca de la necesidad de mostrar aquello que se posee. El criado de origen africano viene a simbolizar la acumulación de objetos que adornaban las casas porteñas y que daban cuenta del estatus económico y social de quienes residían en ellas. Las ubicaciones en las que se decidió colocar al personaje en ambas composiciones, incluyéndolo casi como un objeto, es decir, como otra de las posesiones de la familia, pero a la vez excluyéndolo. En este caso en calidad de sujeto, como un espectador de la escena, lo que plantea una ambigüedad en sintonía con el limbo jurídico en el que se encontraban inmersos quienes eran libertos.

²⁴ «Los géneros y franelas prusianas han sido arrebatados de manos de los vendedores. Esta preferencia obedece a que son más baratos –y algunos dicen mejores– que nuestras telas. El señor Schmalzing vende sus géneros un veinte por ciento más baratos que los comerciantes ingleses. Es doloroso ser desalojados del mercado en la venta de un artículo que fue nuestra especialidad», en: *An Englishman* (1825:54). En cuanto al mobiliario importado de Estados Unidos, ver Ribera (1985:189-190).

V. PUEYRREDÓN Y UNA ESQUINA PORTEÑA LUEGO DE LA ABOLICIÓN DE LA ESCLAVITUD

En el contexto de la segunda mitad del siglo XIX, marcado por la abolición de la esclavitud, la llegada de gran cantidad de inmigrantes y los inicios de la transformación de la «gran aldea» porteña en gran ciudad, Prilidiano Pueyrredón²⁵ realizó las obras *Esquina Porteña*, *El Naranjero* y *Patio Porteño*. En ellas se atisban los conflictos que acarrearía un proyecto de nación no homogéneo en términos raciales. El artista es reconocido como un importante retratista pero, a su vez, como uno de los principales pintores de escenas costumbristas que presentan divergencias apreciables entre las del ámbito urbano y rural.

IMAGEN 10.



Prilidiano Pueyrredón, *Esquina porteña*, 1865, óleo s/tela, colección privada

²⁵ Prilidiano Pueyrredón nació en Buenos Aires en 1823 y era hijo de Juan Martín de Pueyrredón, una de las figuras relevantes del proceso independentista y Director Supremo de las Provincias del Río de la Plata entre julio de 1816 y julio de 1819. En 1835 Prilidiano y su familia dejaron Buenos Aires para instalarse en Europa. Entre 1841 y 1843 residió en Río de Janeiro, donde tomó contacto con la Academia y con artistas locales. De regreso a Francia asistió a la Escuela Politécnica de París y obtuvo el título de arquitecto. En 1849 retornó a Buenos Aires por breve tiempo, debido a la enfermedad de su padre (quien falleció en 1850), y fue elegido para ejecutar un retrato de Manuela Rosas. Su regreso definitivo tuvo lugar en 1854, cuando desarrolló su carrera de pintor, arquitecto y urbanista. Murió en Buenos Aires en 1870.

Resulta relevante la inclusión de los afroporteños en estas imágenes pues, como ha señalado Roberto Amigo, la homogeneidad racial y la sociedad aparentemente sin disputas representada por el artista en las escenas camperas no tiene contrapartida en sus cuadros de costumbres urbanas (Amigo, 1999:51). Sus escenas de campo se vinculan estrechamente con una tradición ideal, fundada en la sociedad rural como modelo de imagen de la población bonaerense –y con posterioridad, por extensión, de la nación– según lo expresa claramente un crítico de la época al referirse a otro óleo del artista, *Un alto en el campo* (1861):

«Los trajes de este gran grupo son de rigurosa verdad; pero lo más notable es la fisonomía de cada personaje, niños, viejos, mujeres, todos, sin monotonía, ni esfuerzo están marcados por el doble sello de la semejanza de familia y de la raza. Nadie podrá confundirlos con ninguna otra: son porteños legítimos»²⁶.

En este sentido, Amigo indica que Pueyrredón «participó fuertemente en el proceso de construcción de una identidad colectiva al crear imágenes rurales que las generaciones siguientes afirmaron como memoria de la nación» (1999:51). Más adelante se volverá sobre esta idea.

A continuación se tratará una de las obras mencionadas: *Esquina Porteña*²⁷ realizada en 1865. Su autor había regresado de Europa en 1854, luego de formarse como arquitecto/ingeniero en la Escuela Politécnica de París. Esta educación posibilitó que en 1856 el gobierno del Estado de Buenos Aires le encomendara diversas tareas vinculadas al mejoramiento y ornato de la ciudad, entre las que destacan sus proyectos de reforma de la Casa de Gobierno y de la Pirámide de Mayo, como así también la remodelación de la Plaza de la Victoria (Payró, 1972), lo cual permite suponer que el pintor tenía un conocimiento acabado de la vida en las calles de Buenos Aires.

La escena mostrada en *Esquina Porteña* es poco común, pues en un altísimo porcentaje de imágenes del siglo XIX los descendientes de africanos fueron representados siguiendo núcleos iconográficos que se han repetido aun hasta nuestros días, convirtiéndose en estereotípicos: criados, bufones, tipos populares, vincu-

²⁶ «Obras de arte», *La Tribuna*, 08/07/1861.

²⁷ Óleo sobre tela, 102 cm x 127 cm, colección privada. Firma y fecha en la parte inferior derecha (P.P.P. 1865).

lación con la figura de Rosas (Ghidoli, 2016). La centralidad que Pueyrredón le otorgó a la mujer negra en este cuadro obliga un análisis en profundidad. La acción tiene lugar en la vía pública, en una de las tantas esquinas de Buenos Aires aun sin ochava. El pintor retrata la ciudad abriendo una perspectiva en el lado derecho del cuadro en la que muestra el perfil urbano: edificaciones de una, dos y hasta tres plantas, calles limpias y con suelo mejorado, personas que circulan en ellas a pie o a caballo. Esta calle en perspectiva, que cruza a aquella en la que sucede la acción, parece tener una pendiente, pudiendo tratarse de una de las que llegaban al Paseo de Julio (actual Av. Leandro N. Alem). Asimismo, en el lado izquierdo el artista ha compuesto la escena principal, que transcurre sobre la vereda de un comercio en el que se produce el encuentro de dos mujeres, una de cabello rojizo y ojos claros, joven, de posible ascendencia europea, y la otra afrodescendiente, de edad madura. Ambas regresan de comprar lo necesario para el almuerzo o la cena. Pueyrredón convierte a la esquina en un punto de máxima tensión, de enfrentamiento cara a cara de dos «razas» que habitaban la ciudad. A su vez aparecen en el cuadro dos hombres, como espectadores del encuentro: un caballero mayor que se asoma por la puerta del local comercial del que parece salir la joven, y un hombre de mediana edad, y según una publicación contemporánea a la obra, natural de El Ferrol²⁸, que lleva la cesta de la mujer de ascendencia africana sobre su cabeza. Como ha indicado Verónica Secreto, en esta representación la mujer afroporteña ocupa un lugar social diverso del que se le ha asignado tradicionalmente, trocándolo con el hombre blanco que lleva su canasta y parece ser su criado (Secreto, 2013: 21).

La muchacha luce un vestido sin adornos de color celeste, con cuello y puños blancos; por su parte, la afroporteña, uno rojo con ribete negro en la parte inferior de la falda y además lleva mantilla negra en la cabeza y una pañoleta verde sobre sus hombros. Los miriñaques a su vez son distintos ya que Pueyrredón ha dado mayor amplitud y estructura al de la pollera roja. A su vez los colores de los atuendos remiten simbólicamente a la época rosista durante la cual el celeste, asociado a los unitarios, y el rojo, a la Federación, jugaron un rol primordial. Hacia el final de ese período, Pueyrredón realizó en 1851, durante una breve estancia en Buenos Aires, el retrato de Manuelita Rosas²⁹ luciendo un importante vestido

²⁸ «El arte argentino en la semana que corre», *Correo del Domingo*, 10/09/1865.

²⁹ Un análisis de esta obra en Marino (2007).

rojo³⁰, colorado, «color de la patria federal»³¹. Podríamos pensar que Pueyrredón haya tenido la intención de proponer la ineludible relación de contigüidad entre los afroporteños y Rosas, aun luego de su derrota. Y en este punto, teniendo en cuenta que la protagonista es una mujer afroporteña, resulta oportuno recordar la inculpación de «delatores» que recayó sobre la población negra de aquel período. Con el correr del siglo, esta acusación, que en principio abarcó ambos sexos, se circunscribió finalmente a las mujeres, sospechadas de formar parte de la red de espionaje del Restaurador, y terminó estigmatizándolas aun al interior de su propia comunidad (Geler, 2010:178-179). De ello da muestras un artículo publicado en la prensa afroporteña de fines del siglo XIX que tenía como foco los males que aquejaron y aquejaban a la comunidad, siendo el de la pasada delación femenina uno de ellos:

«Sus males de en todo allí no finalizaron (...) quedó en pie, el presente griego que la pluma de algún historiador llegó a hacer a las mujeres de la *sociedad de color Argentina*. «Insulto (...), no logrará abrir heridas en el pecho de esa valerosa mujer, esclavas las unas y libertas las otras. (...) Infelices mujeres, más o menos calificadas han sido, *espías, oyentes* de fatales bocas que recias y terribles hablaban denunciando (...) «¿Hay tan siquiera que se maneje por el sentimiento de los males? A cada ultraje recibido sus hijos sabe exclamar: *eso ya pasó!* El olvido es su verdadero sentimiento. «Engaño! No pasan los males sin antes agotar sus fuerzas en la conciencia individual o dejar una rudeza sino salvaje, feroz»³².

Si para 1878, poco más de una década después de la ejecución de la pintura, la sospecha seguía funcionando, no caben dudas de que para 1865 la asociación mujer negra/delatora –y, para esa fecha, libre– acudiría a la mente de quienes observaran la obra.

Por otro lado, a pesar de la centralidad de la afroporteña en el óleo, dada tanto por su ubicación en la composición como por la pregnancia que tiene el color rojo

³⁰ Sobre el uso de vestimenta y accesorios (chalecos, moños, cintillo) en color rojo punzó y celeste, ver Di Meglio (2007). En cuanto al retrato de Manuela Rosas, una comisión *ad hoc* decidió la pose de la retratada y el color del vestido («el colorado de la patria federal») (Amigo, 1999:36).

³¹ *La Semana*, Montevideo, 06/10/1851.

³² «Los cabellos de la aurora empiezan a iluminar la naturaleza», *La Juventud*, 30/10/1878.

de su vestido, el juego de miradas que se establece confluye en el hombre que lleva la canasta sobre su cabeza. Ambas mujeres lo miran sin que él les devuelva la mirada, creando un foco de atención diverso. La idea de que la afrodescendiente tuviera un criado de origen europeo abre algunas suposiciones: de una parte, la efectiva posibilidad de que ello ya estuviera ocurriendo; por otra parte, una especie de advertencia lanzada por el pintor (algo que podría llegar a ocurrir a partir de la libertad de los descendientes de africanos). Sólo cuatro años habían pasado desde la abolición de la esclavitud y, por consiguiente, de que todo descendiente de africano nacido en o llegado a Buenos Aires gozara, aunque fuera en teoría, de los mismos derechos y obligaciones que alcanzaban a todos los ciudadanos. Relativamente poco tiempo para que una sociedad que, si bien estaba conformada por una cantidad importante de afroporteños libres, debía asimilar la igualdad entre sus habitantes refrendada por la fuerza de la ley. Es probable que se tratara de un momento de incertidumbre tanto para los que abolieron la esclavitud como para quienes lograron la libertad. ¿Cuál era el futuro para esta sociedad, de qué manera formarían parte de ella los afrodescendientes, no sólo al interior del sistema económico sino también en la educación, la política, la opinión pública? ¿Es posible atisbar esta incertidumbre en la obra de Pueyrredón? ¿Podríamos suponer que sus obras dan cuenta de ellas? Un artículo aparecido contemporáneamente a la obra habilita esta conjetura:

«El contraste es original: la negra es la olla de la *fábula* que teme tiznarse al contacto de la llama pura del fuego, y *un ser real* en nuestras costumbres ultra-democráticas, que no solo han emancipado a los esclavos sino que también les han proporcionado criados de la raza caucasa [sic] como una represalia justa... y picante»³³.

Retomando la hipótesis de Amigo acerca de Pueyrredón como uno de los artistas participantes en el proceso identitario nacional a partir de sus escenas de la campaña bonaerense, ¿cómo juegan en ese entramado las escenas urbanas? La dicotomía entre ambos grupos de imágenes de género costumbrista pone en conflicto la idea de una sociedad en la que prevaleciera una « semejanza de familia y de raza ». Su participación en la construcción de una nación racialmente homogénea merece analizarse extensamente como así también la idea de que quienes retomaron su producción artística le otorgaron sentidos específicos, imbricándola en una red

³³ «El arte argentino en la semana que corre», *Correo del Domingo*, 10/09/1865 (cursivas en el original).

de significados más amplio conformada por escritos, notas periodísticas, otras imágenes (tanto de las denominadas «bellas artes» como de las incluidas en publicaciones ilustradas), discursos políticos, etc., en función del proyecto de nación en gestación al momento de la ejecución del cuadro y en franca consolidación hacia fines del siglo XIX³⁴.

Por otro lado, *Esquina porteña* permite discutir la función del costumbrismo como reproductor de imaginarios nacionales. Majluf afirma para el ámbito peruano que las imágenes costumbristas incluían discursos de diferenciación que afirmaban la originalidad de las tradiciones locales (Majluf, 2008:17). Esta propuesta podría ajustarse al ámbito argentino y, concretamente, a las obras de Pueyrredón. Asimismo, las tensiones que se ponen en evidencia en sus escenas urbanas van más allá del carácter anecdótico que suele asignarse al costumbrismo (Majluf, 1999); nos presentan un mundo complejo en el cual parecen estar en disputa roles sociales y laborales, entrecruzados con la diversidad racial en el seno de esa sociedad, puesto en obra por el artista. En este sentido, *Esquina porteña* marca una diferenciación sugestiva respecto de la tradición figurativa local de afrodescendientes, aun en el período posterior a la abolición de la esclavitud.

VI. A MODO DE CIERRE

El daguerrotipo de una mujer negra fue el punto de partida de esta reflexión sobre la transparencia de algunas imágenes de afroporteños producidas en el siglo XIX. Pero no de una mujer negra sin más, sino de una mujer negra esclava de la época de Rosas, denominación puesta en discusión aquí. La rareza de la imagen, sumada a la calidad en la definición que permitía la técnica del daguerrotipo y a que se trata de una mujer de ascendencia africana, confluyen para que la imagen haya tenido una amplia difusión en lo que respecta a representaciones de afroargentinos, con sentido unívoco.

Por su parte, las litografías del taller de Bacle proponen una versión higienizada de los vendedores ambulantes y quienes practican un oficio, en este caso ejercido por afroporteños, y obstaculizan el vínculo con el mundo del trabajo. A su vez, el uso reiterado de estas imágenes cuando se busca mostrar la presencia afrodescen-

³⁴ Estas hipótesis no serán abordadas aquí pues requieren de una indagación exhaustiva fuera de los límites de este escrito.

diente en Argentina ancla al segmento de población a un pasado histórico y en estrecha relación con el universo de la esclavitud y de lo pintoresco. Esta categoría estética, producto del mundo occidental, no puede ser asumida como anecdótica o sin carga ideológica, pues forma parte de un relato colonialista, que quita todo relieve histórico a los individuos representados, instaurándose como una visión naturalizada de sus existencias.

De manera interesante y notable, *Esquina Porteña* de Pueyrredón abre un conjunto de posibilidades respecto de la continuidad de sentidos o de la construcción de nuevos sentidos asociados a la población afrodescendiente en el período posterior a la abolición de la esclavitud. Se trata de una imagen compleja pues, a primera vista, resulta atípica debido a la centralidad de la mujer negra. Sin embargo, efectuando un acercamiento más fino a la obra, se reconocen elementos familiares que permiten atisbar la vinculación de esta población con el rosismo, incluso en una época posterior a su caída. Y, al mismo tiempo, el artista busca dar cuenta de la diversidad racial y, de manera conjetural aun, implicar una suerte de denuncia de las consecuencias que podrían derivarse de la libertad alcanzada por los afrodescendientes; en este caso en particular, la posibilidad de que alguien de ascendencia europea pudiera convertirse en criado de un/a afrodescendiente.

Para finalizar, es menester referirse brevemente al uso y la difusión que se ha hecho y se hace de las imágenes de afroporteños, pues aquí se propone que las mismas tuvieron un papel fundamental en la construcción de la nación. La eficacia de las imágenes se evidencia tanto en su capacidad para conformar el imaginario nacional, excluyendo a este grupo de población, como también para insertarse en un proceso de retroalimentación del mismo, difícil de modificar. La producción de imágenes estereotipadas durante el siglo XIX y el XX implicó la invisibilización del grupo al interior de la nación. La propuesta es repensar esas imágenes como opacas y considerar que tras su factura podría existir un universo de intenciones provenientes del contexto en el que se insertan, de la subjetividad de quien las realiza, de los gestores del proyecto de nación pero además de quienes, con posterioridad a la consolidación del mismo, hicieron y hacen un uso acrítico (consciente o inconscientemente) de ellas. En general se supone que el repertorio de representaciones de afroporteños es limitado. Sin embargo, lo que sucede es que se cuenta con un número restringido de imágenes que se replican para dar cuenta de la presencia de este grupo de población en nuestra sociedad. Por caso, cabe mencionar las litografías del taller de Bacle ya aludidas, las obras de Figari

en las que se representan afrodescendientes en Buenos Aires³⁵, *Candombe Federal* de Martín Boneo³⁶, que ilustra libros de historia, manuales escolares, revistas de divulgación, entre otros. A su vez, esta selección de imágenes a replicar, producidas en su gran mayoría en el siglo XIX o principios del siglo XX³⁷, deja por fuera un corpus visual más extenso, en especial en lo que refiere a las autorrepresentaciones, que permitirían dismantelar aquel imaginario nacional y proponer una sociedad racialmente heterogénea (Ghidoli, 2016).

En las imágenes analizadas se hace evidente la ecuación que componen los términos «afroporteños», «esclavos» y «Rosas» (no necesariamente con los tres términos de manera simultánea) y que se erigió en una fórmula sumamente atractiva para los ideólogos liberales de la nación civilizada blanca europea. La presunción de verdad de esta ecuación prevalece aun contemporáneamente, alimentando el imaginario nacional y convirtiéndose en un estigma que habilita la subalternización del grupo de población. Queda el desafío de revertir ese imaginario visual anquilosado, asumiendo que las imágenes no son inocentes ni transparentes, una tarea de largo aliento que implica la participación de distintos sectores de la sociedad civil y la implementación de políticas estatales adecuadas.

³⁵ Se trata de varias obras que el pintor uruguayo Pedro Figari realizó principalmente en la década de 1920 que pertenecen a colecciones tanto nacionales como a diversas privadas.

³⁶ Un análisis exhaustivo sobre esta obra y sus usos, en Ghidoli (2014; 2016:139-154)

³⁷ Para el siglo XX la producción de imágenes de afroporteños parece disminuir de manera ostensible.

Bibliografía

- AA.VV. (2005): *La fotografía en la historia argentina*, t. I, Buenos Aires, Clarín-AGEA, investigación fotográfica y documental a cargo de Abel Alexander.
- ALBERTO, PAULINA (2015): ««Liberta by Trade»? Entanglements of Inheritance, Kinship, and Unfree Labor in Gradual Abolition Buenos Aires (1820s-30s)», Paper presentado en el Taller: *Afrodendientes en tiempos de independencia: Aportes biográficos a la historiografía del Bicentenario*, GEALA, Buenos Aires.
- ALEXANDER, ABEL (2007): «Retratos en negro: afroporteños en la fotografía del siglo XIX», en: *Historias de la ciudad. Una revista de Buenos Aires*, Año VII, n° 40, pp. 6-18.
- AMIGO, ROBERTO (1999): «Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires», en: *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox, pp. 31-54.
- ANDREWS, GEORGE REID (1989): *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor.
- AN ENGLISHMAN (¿GEORGE THOMAS LOVE?) (1825): *A five years residence in Buenos Ayres during the Years 1820-1825*, London, G. Herbert.
- BERNAND, CARMEN (2001): *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid, Fundación Tavera-Fundación Hernando de Larramendi.
- BORUCKI, ALEX (2011): «The Slave Trade to the Río de la Plata, 1777-1812: Trans-Imperial Networks and Atlantic Warfare», en: *Colonial Latin American Review*, Vol. 20, n° 1, pp. 81-107.
- CANDIOTI, MAGDALENA (2016): «Abolición gradual y libertades vigiladas en el Río de la Plata. La política de control de libertos de 1813», en: *Corpus*, Vol. 6, n° 1. Disponible en: <https://corpusarchivos.revues.org/1567> (último ingreso: 27/10/2017).
- CASTRO, ANDRÉS ALEJANDRO (2013): «¿Libres o libertos? Los libertos de la Revolución de Mayo en la Buenos Aires de Rosas», en: Ghidoli, María de Lourdes y Martínez Peria, Juan Francisco (comp.): *Estudios Afrolatinoamericanos. Nuevos enfoques multidisciplinares. Actas de las Terceras Jornadas del GEALA*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, pp. 727-742.
- CHAMOSA, OSCAR (1995): *Asociaciones Africanas de Buenos Aires, 1823-1880. Introducción a la Sociabilidad de una Comunidad Marginada*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Luján.
- CHARTIER, ROGER (1996): *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marín*, Buenos Aires, Manantial.
- CRESPI, LILIANA (2010): «Ni esclavo ni libre: el status del liberto en el río de la Plata desde el periodo indiano al republicano», en: Mallo, Silvia y Telesca, Ignacio (eds.), «*Negros de la Patria*», *Los afrodescendientes en las luchas por la independencia en el antiguo virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial SB, pp. 15-38.
- CRESPI, LILIANA (1993): «Negros apresados en operaciones de corso durante la guerra con el Brasil (1825-1828)», en: *Temas de África y Asia*, n° 2, pp. 109-124.
- DEL CARRIL, BONIFACIO (1984): «El grabado y la litografía», en: *Historia General del Arte en la Argentina*, t. III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 385-386.
- DI MEGLIO, GABRIEL (2007): *¡Mueran los salvajes unitarios! La mazorca y la política en tiempos de Rosas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA ARGENTINA (1913): vol. 9, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL VIRREINATO DEL RÍO DE LA PLATA (1912): vol. 1, Buenos Aires, Compañía Sud Americana de Billetes de Banco.
- FARGE, ARLETTE (2008): *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos: Historia del pueblo en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Katz.

- FRÍAS, ULADISLAO S. (1882): *Trabajos legislativos de las primeras Asambleas Argentinas desde la Junta de 1811 hasta la disolución del Congreso en 1827*, t. I, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.
- GELER, LEA (2010): *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria.
- GHIDOLI, MARÍA DE LOURDES (2013): ««Falucho vale poco en comparación a su raza». Variaciones en torno a un monumento», en: Ghidoli, María de Lourdes y Juan Francisco Martínez Peria (comp.), *Estudios Afrolatinoamericanos: Nuevos enfoques multidisciplinares. Actas de las Terceras Jornadas del GEALA*, Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación, pp. 175-190.
- GHIDOLI, MARÍA DE LOURDES (2014): «Journeys of *Candombe Federal* by Martin Boneo. Their contribution to the social imaginary on Afro-Argentines», en: Special Issue «There are No Blacks in Argentina: Policing the Racial Border», *African and Black Diaspora: An International Journal*, vol. 7, Routledge, pp. 152-164.
- GHIDOLI, MARÍA DE LOURDES (2016): *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria.
- GLUZMAN, G., L. MUNILLA LACASA Y S. SZIR (2013): «Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)», en: *Artelogie*, n° 5. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245> (último ingreso: 27/10/2017).
- GOLDBERG, MARTA B. (1976): «La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires, 1810-1840», en: *Desarrollo Económico*, vol. 16, n° 61, pp. 75-99
- GOLDBERG, MARTA B. Y MALLO, SILVIA C. (1993): «La población africana en Buenos Aires y su campaña. Formas de vida y de subsistencia (1750-1850)», en: *Temas de África y Asia*, n° 2, pp. 15-69.
- LAMBORGHINI, EVA Y GELER, LEA (2016): «Reflexiones de las editoras sobre el debate «Imágenes racializadas»: políticas de representación y economía visual en torno a lo «negro» en Argentina, siglos XX y XXI», en: *Corpus*, vol. 6, n° 2. Disponible en: <http://corpusarchivos.revues.org/1748> (último ingreso: 27/10/2017)
- MAJLUF, NATALIA (2008): «Pancho Fierro entre el mito y la historia», en: Majluf, Natalia y Burke, Marcus B. *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*, Lima, Ediciones El Viso, pp. 17-52.
- MAJLUF, NATALIA (2006): «Pattern-Book of Nations: Images of Types and Customs in Asia and Latin America, ca. 1800-1860», en: Majluf, Natalia (Guest Curator), *Reproducing Nations: Types and Customs in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, Americas Society, pp. 15-56.
- MAJLUF, NATALIA (1999): «Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública», en: *Seminario «La Teoría y la Crítica de Arte en América Latina»*, Buenos Aires.
- MARINO, MARCELO (2009): «Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires», en: Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (compiladoras), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 21-46.
- MARINO, MARCELO (2007): «Manuela Rosas. Su apariencia entre un daguerrotipo y una pintura», en: AA. VV., *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte/XII Jornadas de CAIA*, Buenos Aires, CAIA, pp. 461-471.
- PAYRÓ, JULIO E. (1972): *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, Facultad

de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

PENHOS, MARTA (2005): «Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas en la Argentina», en: AA.VV. *Arte y Antropología*, Buenos Aires, Fundación Telefónica/Fundación Espigas/FIAAR, pp. 15-64.

PENHOS, MARTA (2013): «Las imágenes de frente y de perfil, la «verdad» y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días», en: *Memoria y Sociedad. Revista de Historia*, vol. 17, n° 35. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 17-36.

REBAGLIATI, LUCAS (2014): «¿Una esclavitud benigna? La historiografía sobre la naturaleza de la esclavitud rioplatense», en: *Andes*, vol. 25, n° 2.

RIBERA, ADOLFO LUIS (1985): «Mobiliario», en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

ROSAL, MIGUEL A. (2009): *Africanos y afrodescen-*

dientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX, Buenos Aires, Editorial Dunken.

SAGUIER, EDUARDO (1985): «La naturaleza estependaria de la esclavitud urbana colonial. El caso de Buenos Aires en el siglo XVIII», en: *Revista Paraguaya de Sociología*, n° 74, pp. 45-54.

SECRETO, MARÍA VERÓNICA (2013): «Oralidade e iconografia dos negros nas ruas de Buenos Aires (1816-1900)», en: *Histórias do Pós-abolição no Mundo Atlântico*, vol. 3, Nitérois, UFF, pp. 13-31.

STUDER, ELENA F. S. DE (1958): *La trata de Negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*, Buenos Aires, Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires.

TROSTINÉ, RODOLFO (1953): *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina.

WILDE, JOSÉ ANTONIO ([1881] 1998): *Buenos Aires desde 70 años atrás*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Registro bibliográfico

GHIDOLI, MARÍA DE LOURDES

«¿Esclavizados, libertos, libres? Imágenes de afrodescendientes en Buenos Aires entre 1830 y 1860», en: ESTUDIOS SOCIALES, revista universitaria semestral, año XXVII, n° 53, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, julio-diciembre, 2017, pp. 155-181.

Descriptor · Describers

historia del arte / cultura visual / siglo XIX / afroporteños / estatus jurídico
art history / visual culture / 19th century / afroporteños / legal status

Recibido: 06 / 04 / 2017

Aprobado: 26 / 08 / 2017