

Invisibilización y estereotipo:

Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX

Autor:

Ghidoli, María de Lourdes

Tutor:

Penhos, Marta

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires
Doctorado en el área de Teoría e Historia de las Artes

Invisibilización y Estereotipo
Representaciones y autorrepresentaciones visuales de
afroporteños en el siglo XIX

María de Lourdes Ghidoli

Tesis presentada para optar por el título de
Doctora de la Universidad de Buenos Aires
con mención en el Área de Teoría e Historia de las Artes

Directora: Dra. Marta Noemí Penhos

Buenos Aires
2014

**Invisibilización y Estereotipo
Representaciones y autorrepresentaciones visuales de
afroporteños en el siglo XIX**

María de Lourdes Ghidoli

Índice

Abstract	5
Introducción	8
Parte I	
Representaciones	
Capítulo 1	
Criados de origen africano. El estigma de la servidumbre	37
Francisco de Paula Sanz: un retrato compartido	41
<i>La porteña en el templo</i> : un motivo que viene de lejos	52
Retratos de familia: vida cotidiana, intimidad y símbolo de estatus	64
Señora porteña por la mañana	65
Tertulias de Pellegrini	69
La familia Lastra vs La familia Bernal	77
Conflicto y armonías en un patio porteño	81
La comunidad afroporteña frente al estigma de la servidumbre	86
Capítulo 2	
Representaciones grotescas: diablos, bufones y figuras distorsionadas	94
El cortejo de Rosas	99
Biguá	102
Primera escala: El sátiro danzante, bufón de Dionisos	106
Segunda escala: Jim Crow, pionero de los <i>minstrel performers</i>	107
Tercera escala: Jack, <i>the knock kneed Negro</i> , bufón del Paseo de la Alameda	111
Eusebio	118
La representación visual de Eusebio	124
Ernesto Mendizábal, periodista afroporteño: ¿es posible evadir el estereotipo?	133
Mendizábal y su libro	134
El retrato	136
El retrato intervenido	138
Epílogo	145
Capítulo 3	
Rosas y una invasión africana en Buenos Aires	147
Un candombe para Rosas	152
Martín Boneo y su ‘etapa federal’	152
El candombe federal	160
Las esclavas de Buenos Aires ante Rosas	171
Rosas y la libertad	175
Mujeres afrodescendientes, entre la delación y la agencia	177
Epílogo	188

Capítulo 4	
Retratos de los otros	191
¿Retrato, Tipo, Estereotipo?	193
Falucho inmortal	195
Falucho y los debates en torno a su real existencia	196
Cafferata y Correa Morales: un retratado, dos escultores, dos monumentos	200
Falucho en busca de su lugar en el mundo	215
“Falucho vale poco en comparación a su raza”	220
Un Eusebio inesperado	226
Tres rostros para tía Rosa, la pastelera	232
Los apellidos de tía Rosa	233
Las tres Rosas	235
Tía Rosa en blanco y negro	236
Tía Rosa en lápiz negro	237
Tía Rosa a todo color	239

Parte II

Autorrepresentaciones 249

Capítulo 5

Nombres propios. Entre el progreso y el afecto	250
Celebridades afroargentinas: colecciones de biografías	252
<i>Almanaque del Progreso para 1881 con ilustraciones</i>	262
<i>Beneméritos de mi estirpe</i>	265
El <i>Almanaque</i> como núcleo para el análisis	267
<i>Almanaque del Progreso: biografías familiares</i>	267
Retratos: ilustrar para progresar	282
La necesidad de dar rostro	282
Los retratos y sus fuentes	285
<i>Beneméritos de mi estirpe: biografías, una generación después</i>	297
Retratos y biografías: entre el progreso y el afecto	299
La construcción de un imaginario propio: memoria, identidad, pertenencia	303
Epílogo	305

Capítulo 6

El camino de los artistas. Prensa y sociabilidad	308
Pintores afrodescendientes en la Buenos Aires del siglo XIX	309
Fermín Gayoso, ‘pintor de obras ignoradas’	309
Rosendo Mendizábal, pintor y político	312
Un minué y un cuadro de pelo: homenajes y recuerdos	321
Juan Blanco de Aguirre, el pintoresco pintor negro	327
La problemática Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’	338
Bernardino Posadas	351
Cuatro artistas, cuatro contextos	358

Anexo

Los rostros de Bernardo de Monteagudo. La imposibilidad de ser no blanco	360
---	-----

El descubrimiento de un cuadro sorprendente	361
Noticia biográfica de Monteagudo	361
Monteagudo, cruce de enigmas	366
Se busca un rostro para don Bernardo... ..	368
Un retrato perturbador	371
La propagación del engaño	379
La imposibilidad de ser negro	381
Consideraciones Finales	384
Bibliografía y Fuentes	388
Agradecimientos.....	407

Resumen

La presente tesis examina las representaciones y autorrepresentaciones de descendientes de africanos en la Buenos Aires del siglo XIX. Si bien se analizan distintos registros representacionales el centro de atención lo ocupan las imágenes. Nos interesa poner de relieve el papel que ellas desempeñaron en el entramado histórico social marcado por la necesidad de construir una nación homogénea tanto cultural como racialmente. En este sentido argumentamos que la construcción de estereotipos y su reiteración en el tiempo dieron lugar a una estrategia eficaz dentro del proceso de invisibilización al que fue sometida la población afrodescendiente en la Argentina. Para su estudio, las imágenes fueron agrupadas en núcleos iconográficos, muchos de los cuales tienen una larga tradición en la historia cultural occidental. Asimismo indagaremos en las distintas estrategias que adoptaron algunos de los miembros más reconocidos de la comunidad y analizaremos si estas buscaron refutar los estereotipos vigentes o si, por el contrario, los reforzaron.

Palabras clave: Afrodescendientes, Buenos Aires, Siglo XIX, Representación y autorrepresentación visual, Construcción de estereotipos, Proceso de Invisibilización.

Introducción

Una vez que el color negro fue aplicado a un grupo étnico entonces los pueblos fueron diferenciados como los colores dispuestos en una paleta, con el negro al final de la escala y el blanco en el otro. *No hay áreas grises en el contenido de los estereotipos*¹.

En la presente tesis emprenderemos el estudio de las representaciones y autorrepresentaciones de los descendientes de africanos durante el siglo XIX, con énfasis en imágenes pertenecientes al ámbito de Buenos Aires. Nuestro interés en este corpus de representaciones visuales, escasamente explorado en la esfera académica local, se vinculó inicialmente con la supuesta desaparición de la población de origen africano en el país y la irremediable blanquedad argentina, operaciones discursivas complementarias desplegadas entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Las preguntas surgieron de inmediato, ¿qué había ocurrido con los negros que aparecían en las pinturas y grabados no sólo de época colonial sino también, y principalmente, en las ejecutadas en el período independiente? ¿Era posible que una población que hasta mediados del siglo contaba con un número significativo de individuos se hubiera esfumado en tan pocos años? Estos interrogantes nos llevaron a prestar especial atención a las formas en que fueron figurados y advertimos que se presentaba una reiteración de núcleos iconográficos específicos que anclaban a los descendientes de esclavizados africanos en roles sociales, históricos y laborales lo suficientemente rígidos como para ser considerados estereotipos. Estos modos de representación ¿estarían ligados con la aparente ausencia de este grupo de población argentina, producto del proceso de invisibilización al que fue sometido? Numerosas son las investigaciones, sobre las cuales nos extenderemos al referirnos a los estudios afroargentinos, que se han centrado en analizar la exclusión de la población afrodescendiente del proyecto de nación argentina de fines del siglo XIX, justificada en su proclamada desaparición. Un imaginario nacional que tuvo como eje la idea de un país cultural y racialmente homogéneo, en tanto blanco europeo, se hizo carne en el sentido común partiendo de presupuestos y de prejuicios. En este sentido, Quijada señala que la homogeneidad se tornó una meta sumamente codiciada para la

¹ Boime, Albert, *The Art of Exclusion. Representing blacks in the 19th century*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1989. p. 1. La traducción y las cursivas son nuestras.

construcción de las naciones en el siglo XIX debido a su asociación con una mayor capacidad de progreso, contrapuesta a una heterogeneidad que se vinculaba con un estadio primitivo de la civilización. Este “*afán de uniformización ligado a un grado de desarrollo cultural determinado se identificó con un grupo humano, la raza blanca en su versión indoeuropea, y favoreció en los ámbitos multiétnicos versiones particularmente racializadas del afán de homogeneización*”². Por su parte, Briones, con centro en poblaciones indígenas, ha examinado los procesos sociohistóricos de alterización que dieron lugar a “*formaciones nacionales de alteridad*”³ y derivaron en la construcción de la nación argentina como blanca. En especial en lo que refiere a los afrodescendientes, Geler plantea particularidades que le permiten proponer que éstos constituirían una alteridad “pre-histórica”, en tanto esta alteridad no interactúa con el resto de las marcaciones en juego en la nación. El proceso de producción de sentido que comporta el blanqueamiento llevó a la desmarcación del grupo y a su asimilación a la blanquedad nacional, menospreciando su participación en la historia oficial y clausurando su lugar en el imaginario social y en la memoria colectiva de los argentinos⁴.

¿Qué rol jugaron las imágenes en este entramado histórico social? ¿De qué manera las representaciones visuales estereotípicas revelan este proceso de invisibilización? Teniendo en cuenta que ellas no sólo marcan una perspectiva cultural sino que también revelan una posición ideológica, en nuestro caso la de los

² Quijada, Mónica, “El paradigma de la homogeneidad”. En: Quijada, Mónica, Bernand, Carmen y Schneider, Arnol. *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 2000. pp. 15-55. p. 23.

³ Briones indica que este concepto es una resignificación de la noción de “*formación racial*” (Omi y Winant, *La formación racial de los Estados Unidos*, 1986). La reelaboración se fundamenta en la necesidad de que la categoría de raza no ocupe el centro de las relaciones sociales. A su vez la autora se ha ocupado de las nociones de raza y etnicidad expresando que “*si se abordasen más como formas de marcación que como cualidades tipológicas de grupos concretos nos permitiría mostrar que no existe un algo irreductible que convierta a un grupo en materialización de una “etnia” o de una “raza”. Por el contrario, lo que a menudo existe en las realidades que nos toca analizar son procesos de alterización que, imbricando criterios, van desagregando históricamente otras internos dentro de formaciones sociales dadas, a través de prácticas que llamaremos de etnicización y de racialización*”. Briones, Claudia, “Mestizaje y Blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina”. En: *Runa*, 23, Archivo para las Ciencias del Hombre, XXIII, 2002. pp. 61-88. p. 65-66.

⁴ Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria/TEIAA, 2010. Rita Segato define “*alteridad histórica*” como “*aquellas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interrelación son idiosincrásicas de esa historia. Son “otros” resultantes de formas de subjetivación a partir de interacciones a través de fronteras históricas interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los estados nacionales*”. Segato, R., “Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. En: *Série Antropologia*, 234, 1995. pp. 2-28. p.21

grupos dominantes, es nuestra **hipótesis general** y nos proponemos demostrar que la construcción y el empleo reiterado de estereotipos visuales a lo largo del siglo XIX se constituyeron en una de las estrategias del proceso de invisibilización de los descendientes de africanas y africanos esclavizados en Argentina.

Cabe aclarar que si bien el aludido proyecto de nación comenzó a gestarse con posterioridad a la caída de Rosas teniendo como base las ideas y escritos de intelectuales como Sarmiento y Alberdi y que su materialización tuvo lugar con la consolidación del estado nación, marcado por la llegada de Roca a la presidencia en 1880, se considerarán representaciones visuales más allá del rango de fechas que va de 1852 a 1880. Fundamentamos esta elección en que nuestra perspectiva de análisis se inscribe dentro de la larga duración, rastreando la supervivencia de núcleos iconográficos que se activan en momentos históricos específicos y dilucidar las posibles variaciones de sentido de esas representaciones. Esto resulta fundamental para dar cuenta de la construcción de un imaginario nacional del cual se excluía a la población afrodescendiente.

Explicitado nuestro propósito quisiéramos dar cuenta de otras estrategias que se han implementado para lograr la referida invisibilización. En primera instancia mencionaremos la manipulación de los registros estadísticos, procedimiento puesto al descubierto por Andrews quien señala que el empleo de la categoría “trigueño” en registros oficiales de la provincia de Buenos Aires tendió a incorporar a los distintos grupos étnicos en la categoría de “blancos”⁵. El autor no se refiere a los censos realizados durante la segunda mitad del siglo XIX entre los que se encuentran el censo parroquial de Buenos Aires realizado en 1855, dos censos nacionales, uno de 1869 y otro de 1895, y el censo municipal porteño de 1887, pues sólo este último incluyó una entrada que consideraba la distinción entre *Blancos* y *Otros Colores* mientras que en los restantes se había suprimido toda clasificación racial⁶. Según el mismo, el porcentaje de población de *Otros Colores* ascendía al 1,8%, número

⁵ Andrews, George Reid, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, ediciones de la Flor, 1989. pp. 98-101

⁶ Si bien el censo de 1855 no incluía en sus formularios una categoría asociada a la raza cabe destacar que en algunos registros aparece consignada esta información considerada importante por algunos censistas quienes evidentemente aplicaban clasificaciones subjetivas. Algunas de las categorías registradas son blanco/a, negro/a, pardo/a, china, indio/a. Asimismo es posible ver estas categorizaciones, especialmente la de pardo, en una cantidad importante de registros bautismales aun a fines de la década de 1870.

significativamente menor al último registrado en la misma ciudad para el año 1838, que era del 26%. De interés es el análisis que realiza Otero acerca del papel que le cupo al sistema estadístico nacional, en especial los censos de población comprendidos entre 1869 y 1914, en la creación simbólica de la nación. Los postulados ideológicos que subyacen al confeccionarlos, por ejemplo qué información se consideró relevante para ser consignada en ellos, que sentó sus bases en la distinción de las personas siguiendo un criterio de nacionalidad moderno⁷ en detrimento de uno racial, tuvo un efecto homogenizador⁸. Quijada, a su vez, complementa esta perspectiva: “*Todo parece apuntar a que el aluvión inmigratorio y la consiguiente percepción colectiva de una población crecientemente aclarada en el color, unido quizás a una voluntad oficial de «blanquear» la población, contribuyó a diluir el elemento africano en la mayoría europea, generando su invisibilización*”⁹. En este sentido el resumen publicado del censo nacional de 1895 anunciaba que los negros casi habían desaparecido del país, “*donde no tardará en quedar su población unificada por completo formando una nueva y hermosa raza blanca, producto de todas las naciones europeas fecundadas en el suelo americano*”¹⁰. En el análisis del Censo de 1887 encontramos que ya en ese momento se cuestionaba la veracidad de los datos que se registraban en sus cuadros. Latzina, director del mismo, escribía: “*Respecto al color de los habitantes, debo confesar que son poco fidedignas las cifras censales, porque ellas acusan un 98,1% de gente blanca, y solo 1,8% de personas de color. Estas últimas son evidentemente negros, mulatos y zambos. Está fuera de duda que el censo hace figurar como gente blanca una no despreciable cantidad de mestizos (vulgo chinos, según la expresión nacional poco correcta) de todas las graduaciones de mezcla de la sangre india y europea*”¹¹. Geler ha realizado un extenso análisis de las mediciones estadísticas y en particular del censo municipal de 1887 para tratar de dilucidar la subvaloración de la

⁷ Se incluían entidades nacionales identificadas con estados independientes, negándose por ende la existencia de naciones indígenas.

⁸ Otero, Hernán, “Estadística censal y construcción de la nación. El caso argentino, 1869-1914”. En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’*, Buenos Aires, 16-17, pp. 123-149, 1997/98. p. 128.

⁹ Quijada, Mónica, “Imaginando la homogeneidad: la alquimia de la tierra”. En: Quijada, Bernand y Schneider, *op. cit.*, pp. 179-217. p. 206

¹⁰ Segundo censo de la República Argentina: Mayo de 1895. Buenos Aires 1898, 3 volúmenes. Citado por Andrews, *op.cit.*, p. 126.

¹¹ Latzina, Francisco, “Estado de la Poblacion de Buenos Aires en 1887”. En: *Censo General de Poblacion, Edificacion, Comercio e Industria de la ciudad de Buenos Aires Capital Federal de la República Argentina*, levantado en los días 17 de agosto, 15 y 30 de setiembre de 1887, Tomo Segundo, Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de banco, 1889. p. 22

población afroporteña e indica que “*la intencionalidad que se desprende de la confección de los censos es coherente con (...) la de los discursos públicos, la confección de la historia oficial, la educación pública, la militarización*”¹².

Otra estrategia aplicada en el proceso de invisibilización de los afrodescendientes en Argentina se vincula el ocultamiento de los aportes culturales legados por este grupo de población a través de operaciones discursivas y prácticas concretas de apropiación cultural. Quisiéramos dejar en claro que no nos referimos aquí al término *apropiación* acuñado por Chartier¹³ que implica una construcción de sentido a través de los usos e interpretaciones de los objetos culturales. Sino que aludimos a una apropiación según la cual las clases medias y altas incluyen en sus repertorios culturales elementos que identifican como provenientes de las clases bajas y/o de piel oscura, a menudo “*mistificando sus orígenes y reposicionándolos en jerarquías de valor*”¹⁴ y obliterando en el mismo movimiento la impronta afro. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en el tango cuyas raíces africanas han sido invisibilizadas por largo tiempo¹⁵.

Seguidamente presentaremos un estado de la cuestión que toma en consideración un área extendida en lo que se refiere a campos disciplinares, comprendida dentro de los estudios afroargentinos. Este campo de estudios cuenta con un número limitado pero creciente de tesis o libros centrados en la temática pero, a su vez, exhibe una cantidad importante de artículos en revistas especializadas y ponencias en jornadas y congresos. Es a partir de la década de 1980 que se evidencia un marcado crecimiento de la producción bibliográfica desde las distintas disciplinas. En este sentido, dentro de los textos a considerar esbozaremos una división imaginaria entre los estudios que denominaremos pioneros, escritos en las décadas de 1950, 1960 y 1970, y los posteriores a la década de 1980.

¹² Geler, Lea, ¿“Otros” Argentinos? *Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2008. p. 81.

¹³ Chartier, Roger, “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. En: *Punto de vista*, 39, 1990. pp. 43-48

¹⁴ Wade, Peter, “Race and Nation in Latin America. An Anthropological view”. En: Appelbaum, Nancy P./Macpherson, Anne S/Roseblatt, Karin Alejandra (eds.). *Race & Nation in Modern Latin America*. Chapel Hill and London; The University of North Carolina Press, 2003. pp.264-281. p. 266

¹⁵ Cfr. Rodríguez Molas, Ricardo, *Los afroargentinos y el origen del tango (sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano)*, Buenos Aires, Desmemoria, 2001; Cirio, Norberto Pablo, *Catálogo de la exposición “La historia negra del tango”*, Museo Casa Carlos Gardel, 2010.

Entre los estudios pioneros encontramos las investigaciones de Studer, Rodríguez Molas y Ortiz Oderigo. Desde el campo de la historia, la primera autora realizó su tesis sobre la trata esclavista en el Río de la Plata durante el siglo XVIII, aportando un meticuloso análisis de los barcos llegados a esta región año por año y volcando estos datos en cuadros que facilitaron el acceso a esa información¹⁶. Tanto Rodríguez Molas¹⁷, desde la historia social enmarcada en la Escuela de los *Annales*, como el africanista Ortiz Oderigo¹⁸ se han interesado en rasgos culturales, como la música, la danza o las organizaciones sociales y han puesto de relieve la importancia del legado proveniente de los descendientes de africanos y africanas esclavizados en la cultura nacional. Ambos autores adhieren a la hipótesis de la desaparición de los afroargentinos hacia fines del siglo XIX. Otra característica que comparten al analizar la herencia musical es una visión nostálgica, limitando la existencia del candombe -expresión cultural por excelencia con la cual aun hoy en día se identifica a los afrodescendientes- apenas más allá de mediados del siglo XIX.

Luego de esta etapa pionera, la investigación de Andrews¹⁹ marca una revitalización de los estudios y abre el camino hacia otras perspectivas de trabajo. Según señala el propio autor, su interés inicial se centraba en dilucidar el fenómeno puramente demográfico de la declinación de la población afroargentina hacia fines del siglo XIX. Sin embargo, al adentrarse en los archivos y colecciones hemerográficas descubrió una cantera sumamente rica de la vida cultural, social, económica, política de esta comunidad en el preciso momento en que se señalaba su ineludible extinción. Por tal motivo su trabajo final extendió sus objetivos hasta convertirse en el estudio más completo realizado hasta ese momento acerca de la

¹⁶ Studer, Elena F. S. de, *La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1958; 2ª ed., Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1984.

¹⁷ Rodríguez Molas, Ricardo, “La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX”. En: *Revista Historia*, Buenos Aires, 7, 1957, pp. 103-126. Ídem, “Negros libres rioplatenses”. En: *Buenos Aires. Revista de Humanidades*, Buenos Aires, 1, 1961, pp. 99-126. Ídem, “Condición social de los últimos descendientes de los esclavos rioplatenses (1852-1900)”. En: *Cuadernos Americanos*, México, CXXII, 1962, pp. 133-170.

¹⁸ Ortiz Oderigo, Néstor, *Rostros de bronce - Músicos negros de ayer y de hoy*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1965. Ídem, *Calunga. Croquis del candombe*. Buenos Aires, EUDEBA, 1969. Ídem, *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.

¹⁹ Andrews, George Reid, *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*, University of Wisconsin, 1980. Edición en español, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor, 1989.

población afroporteña. En los cinco primeros capítulos de su libro trabaja con los aspectos demográficos que dan forma no sólo a la supuesta desaparición física de los afroargentinos sino también a su negación dentro del registro de la historia nacional. Andrews concluye que la población negra y su legado fueron sometidos a un proceso de invisibilización por medio de mecanismos de Estado, como por ejemplo los registros estadísticos. El autor desconfía de ellos pues diluyeron la presencia afroporteña a partir de la ideología del blanqueamiento. Por tal motivo, y ante la valiosa evidencia encontrada en archivos y fuentes, recupera otros registros como los visuales (fotografías), hemerográficos (periódicos y publicaciones de la propia comunidad) y de actividades culturales (carnavales, bailes, plástica) que le permitan poner en evidencia aquello que los registros estatales ocultan.

A partir del trabajo de Andrews, se da un quiebre no sólo en la cantidad sino también en los enfoques de las investigaciones. Las historiadoras Goldberg y Mallo han trabajado de manera conjunta indagando sobre la vida cotidiana y las formas de subsistencia de los grupos afrodescendientes, tanto en la ciudad como en la campaña de Buenos Aires, entre 1750 y 1850²⁰. Su análisis tomó como base censos de población, periódicos, relatos de viaje y archivos documentales. También de manera individual se han ocupado de la temática. En un artículo pionero, publicado aún antes de la obra de Andrews, Goldberg aporta una notable información demográfica acerca de la situación de los afroporteños que resultará una referencia ineludible sobre el período²¹. Otros de sus trabajos²² abarcan aspectos variados entre ellos, la cuestión de género, las organizaciones de ayuda mutua y las milicias negras. Por su parte, Mallo ha puesto el foco en la relación amo-esclavo y ha indagado en los archivos judiciales coloniales, para plantear que la comisión de delitos por parte de población afrodescendiente en el Río de la Plata, implicaba no tanto una resistencia

²⁰ Goldberg, Marta Beatriz y Silvia C. Mallo, “La población africana en Buenos Aires y su campaña. Formas de vida y de subsistencia (1750-1850)”. En: *Temas de África y Asia*, Buenos Aires, 2, 1994, pp. 15-69.

²¹ Goldberg, Marta Beatriz, “La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires, 1810-1840”. En: *Desarrollo Económico*, 16, 61, 1976, pp. 75-99.

²² Goldberg, M. “Milicias y tropas negras de Buenos Aires. Afroargentinos armados para defender a sus amos”. En: *Memoria y Sociedad. Revista del Departamento de Historia y Geografía*, Bogotá, 7, 15, 2003, pp. 37-51. Ídem, “Las sociedades afroargentinas de ayuda mutua en los siglos XVIII y XIX”. En: Beluce Bellucci (coordenação) *X Congresso ALADAA*, vol. I, Educam, 2000. pp. 179-190. Ídem, “Las Afroargentinas 1720-1880”. En: *Historia de las mujeres en la Argentina*. vol. I, Buenos Aires, Taurus, 1999. pp. 67-86, entre otros.

como una estrategia de adaptación y subsistencia al sistema dentro de él²³. Rosal, a su vez, se ha detenido en el examen de los protocolos notariales y en especial los testamentos de afroporteños, desde fines del siglo XVIII hasta la década de 1860 poniendo en evidencia la posibilidad que tenían los negros y mulatos de ser propietarios de inmuebles y aun de esclavos²⁴. Sus investigaciones también han alcanzado el análisis de la religiosidad afroporteña dentro del marco de las cofradías católicas y de las ‘naciones’ africanas²⁵. Dentro de este grupo de historiadores hemos incluido a Guzmán como muestra de que los estudios sobre afrodescendientes, a pesar de pertenecer en su gran mayoría al ámbito de la provincia de Buenos Aires, abarcan investigaciones que dan cuenta de la presencia de los descendientes de africanos en el interior del país. Sus investigaciones se centran en los procesos de hibridación y mestizaje en las provincias de La Rioja y Catamarca²⁶ con énfasis en las categorizaciones socio étnicas en uso en el período colonial.

En el campo de la antropología histórica contamos con los valiosos trabajos de Bernand y Geler. La primera ha centrado sus investigaciones en el período colonial y primeras décadas del siglo XIX mientras que la segunda se ha ubicado hacia fines de este último siglo. La propuesta de Bernand hace foco en el fenómeno

²³ Mallo, Silvia C., “Libertad y esclavitud en el Río de la Plata: entre el discurso y la realidad”. En: Mallo, Silvia e Ignacio Telesca (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, 2010, pp. 82-83. Ídem, “Espacio atlántico y esclavitud en el virreinato del Río de la Plata: Experiencias de vida, formas de trabajo y búsqueda de libertad”. En: *La Ruta del esclavo en el Río de la Plata: su historia, sus consecuencias*, UNESCO – MERCOSUR, 2005. pp. 57-77. Ídem, “El color del delito en Buenos Aires 1750-1830”. En: *Memoria y Sociedad*, Bogotá, 7, 15, 2003, pp. 111-123, entre otros.

²⁴ Rosal, Miguel A., *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires, Dunken, 2009. Ídem, “Diversos aspectos atinentes a la situación de los afroporteños a principios del período post-revolucionario derivados del estudio de testamentos de morenos y pardos”. En: *Revista de Indias*, Madrid, v. LXVI, 237, 2006, pp. 393-423. Ídem, “Artesanos de color en Buenos Aires (1750-1810)”. En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’*, Buenos Aires, 27, 1982, pp. 331-354, entre otros.

²⁵ Rosal, M. “Las asociaciones africanas porteñas y las formas de la religiosidad durante el siglo XIX”. En: Mallo, Silvia e Ignacio Telesca (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, 2010. pp. 251-272.

²⁶ Guzmán, Florencia, *Los claroscuros del mestizaje: Negros, indios y castas en la Catamarca colonial*. Córdoba, Editorial Brujas, 2010. Ídem, “Performatividad social de las (sub)categorías coloniales. Mulatos, pardos, mestizos y criollos en tiempos de cambio, guerra y política, en el interior de la Argentina”. En: Guzmán, F. y L. Geler (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2011. pp. 57-83. Ídem, “Africanos en la Argentina. Una reflexión desprevenida”. *Andes*, Salta, 17:197-238, 2006; entre otros.

de la esclavitud urbana en las ciudades latinoamericanas distinguiéndola fuertemente de la que tenía lugar en las plantaciones²⁷. Describe cómo el espacio urbano fue fundamental en el desarrollo de este tipo de esclavitud que presenta peculiaridades según la ciudad colonial de que se trate pero que también tiene características generales. Entre estas características encontramos la modalidad de trabajo: los esclavizados trabajaban en el servicio doméstico pero muchas veces tenían la obligación de ocuparse en un oficio que aportara una renta para su dueño. Pero, a su vez, esta ocupación les daba la posibilidad de circular por las calles de la ciudad, lo cual implicaba cierta libertad y también cierto poder, y la capacidad de retirar algún dinero de esa renta que podría ser empleada en su propia manumisión o la de alguno de sus familiares o en la compra de inmuebles²⁸. Bernand reflexiona sobre el cimientamiento urbano y mestizo de las identidades de afrodescendientes, planteando las categorías de mestizaje e identidad étnica como flexibles²⁹. Por su parte Geler partiendo del proyecto de construcción nacional basado en la ideología del blanqueamiento y desde la perspectiva de los estudios subalternos construye una historia diversa de la oficial que permite integrar a los afroporteños en el proceso de construcción de la nación hacia fines del siglo XIX³⁰. Para llevar adelante su investigación toma como fuentes fundamentales los periódicos comunitarios publicados entre 1872 y 1883 lo cual le permite adentrarse en las similitudes y divergencias al interior de la sociedad afroporteña. La dinámica de consensos, conflictos y puja de intereses de todo tipo que se evidencian nos habla de un grupo

²⁷ Bernand, Carmen, *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*, Madrid, Fundación TAVERA-Fundación Hernando de Larramendi, 2001. Ídem, “La población negra de Buenos Aires (1777-1862)”. En: *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*. Madrid, CSIC, 2000. pp. 93-140.

²⁸ Analizado por Rosal en distintos artículos y en su libro *Africanos y afrodescendientes...*

²⁹ Bernand, C., “El color de los criollos: de las naciones a las castas, de las castas a la nación”. En: Cussen, Celia (ed.), *Huellas de África en América. Perspectivas para Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 2009. pp. 13-34.

³⁰ Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria/TEIAA, 2010. Ídem, “Un colegio para los niños “de color”. El dilema de la segregación entre los afroporteños a fines del siglo XIX”. En: García Jordán, Pilar (ed.). *Dinámicas de poder local en América Latina, siglos XIX-XXI*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. pp. 87-107. Ídem, “«Aquí... se habla de política». La participación de los afroporteños en las elecciones presidenciales de 1874”. En: *Revista de Indias*, Madrid, LXVII, 240, 2007, pp. 459-484. Ídem, “Negros, pobres y argentinos. Identificaciones de raza, de clase y de nacionalidad en la comunidad afroporteña, 1870-1880”. En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2005. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/449>; entre otros.

de población que, lejos de ser homogéneo como en general se lo presenta en las investigaciones, resulta fragmentado. Sin embargo, los agrupamientos que se generaban a partir de esta fragmentación no eran estáticos sino que podían variar según los problemas e intereses que se enfrentaban. Algunos de los aportes más productivos que la autora propone son concebir a las publicaciones periódicas afroporteñas como parte de una contra-esfera pública subalterna y a los periodistas que escriben en ellas como intelectuales subalternos. Estas concepciones permiten establecer las interrelaciones existentes entre la comunidad negra de Buenos Aires y la sociedad mayor. A su vez ponen en evidencia de qué manera se construía histórica y políticamente una identidad subalterna que no se apoyaba en orígenes comunes vinculados a la ascendencia africana sino que se alimentaba de consensos y conflictos que implicaban una unidad heterogénea y contingente.

Dentro del campo de la antropología contamos con los trabajos de Frigerio de quien tomaremos en consideración aquellos que tienen como hilo conductor tres conceptos fundamentales: raza, cultura y nación. A partir de su entrecruzamiento Frigerio aborda, por un lado, las clasificaciones e identificaciones raciales que operan al interior de la sociedad argentina, que enfatizan nuestra *blanquedad* no sólo a través de las narrativas dominantes de la nación sino también en las interacciones sociales de nuestra vida cotidiana³¹. Por otro lado, el antropólogo se interesa en el estudio de la cultura negra para el cual propone adoptar una perspectiva de análisis no esencialista, que no pretenda la ‘pureza africana’ ni en aquellos que la practican ni en relación con su forma y contenido³². Asimismo el *candombe*, principalmente el *afrouuguayo*, ha sido motivo de sus reflexiones³³. Dentro de la misma disciplina,

³¹ Frigerio, Alejandro, “Como los porteños se volvieron blancos: Raza y clase en Buenos Aires”. En: Goldman, Gustavo (comp) *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008. pp. 61-88. Ídem, “Negros y Blancos en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”. En: Maronese, Leticia (comp.). *Buenos Aires negra. Identidad y cultura, Temas de Patrimonio Cultural*. n° 16, Buenos Aires, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. pp. 77-98.

³² Frigerio, A., “De la *desaparición* de los negros a la *reaparición* de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”. En: Lechini, Gladys (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Córdoba - Buenos Aires, Ferreyra Editor-CLACSO, 2008. pp. 117-144. Ídem, *Cultura Negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000.

³³ Frigerio, A. y Eva Lamborghini, “Encontrarse, compartir, resistir: Una “nueva construcción” del *candombe* (afro)uruguayo en Buenos Aires”. En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en*

Cirio ha centrado sus estudios en las prácticas musicales afroargentinas, buscando los elementos constitutivos que denoten su africanía³⁴. Sus primeros trabajos examinaron las manifestaciones del culto a san Baltasar tanto en Buenos Aires, básicamente en el período colonial, como en las actuales expresiones en el interior del país -Corrientes, Chaco, Santa Fe-. Su conclusión es que los descendientes de africanos han incorporado, al culto católico asociado a las cofradías, un modo devocional caracterizado por la música y el baile que perdura hasta nuestros días³⁵. Sus intereses también abarcan el estudio del candombe porteño³⁶.

Dentro de los estudios literarios encontramos los trabajos de Lewis y Solomianski. El primero analiza las obras literarias de la comunidad afroargentina sobre la base del discurso poscolonial y emplea metodologías de la literatura de las minorías³⁷. La reproducción e interpretación de textos de literatos afroargentinos otorgan relevancia a la investigación al poner en primer plano las reflexiones y vivencias de los miembros de la propia comunidad. Su corolario es que la comunidad afroargentina no logró construir una identidad y una tradición literarias para sí misma. En cuanto al libro de Solomianski, su investigación no se encuadra dentro de una crítica literaria a la manera tradicional como lo es el de Lewis. Tomando como base los estudios subalternos, su intención es buscar rastros de la negritud en la conformación de la identidad nacional. A través de este procedimiento intenta desmantelar la construcción de la Argentina como un país blanco y europeo argumentando que el racismo fue un eje constitutivo del imaginario nacional³⁸. Para

Uruguay, Vol. 10, 2012, pp. 95-113. Frigerio y Lamborghini, “El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad “blanca””. En: *Cuadernos de Antropología Social* 30, 2009, pp. 93-118. Revista de la Sección de Antropología Social, FFyL (UBA). Frigerio, A., “El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada”. En: *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, 8, 1993, pp. 50-60.

³⁴ Cirio, Norberto Pablo, ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires, 21, 2007, pp. 84-120.

³⁵ Cirio, N. P., “¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires Colonial”. En: Rondón, Víctor (ed.). *IV Reunión Científica: “Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana”*. Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2002. pp. 88-100.

³⁶ Cirio, N. P., “La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”. En: *Música e Investigación*, 12-13, 2003, pp. 181-202.

³⁷ Lewis, Marvin A., *Afro-Argentine Discourse. Another Dimension of the Black Diaspora*, Columbia, University of Missouri, 1996.

³⁸ Solomianski, Alejandro, *Identidades secretas: La negritud argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

ello toma como base textos literarios que abarcan obras canónicas del siglo XIX, *-Amalia, Facundo, El Matadero o Martín Fierro-*, y aquellas escritas por autores afroargentinos como Horacio Mendizábal, Gabino Ezeiza o Casildo Thompson.

Asimismo la disciplina arqueológica está presente dentro de los estudios afroargentinos. A partir de trabajos de campo llevados a cabo en la ciudad de Buenos Aires, Schávelzon ha podido comprobar la presencia de esta comunidad a través de su cultura material (objetos, cerámicas, imágenes), tomando además en consideración los espacios urbanos y las arquitecturas relacionadas con la vida cotidiana de los afrodescendientes³⁹.

Desde el campo de la historia del arte y de los estudios visuales los trabajos son escasísimos y principalmente descriptivos en lo que respecta a nuestro medio. Hasta el momento sólo hemos hallado dos artículos referidos a la temática, uno circunscrito a retratos fotográficos de negros en el siglo XIX y otro vinculado a las representaciones de afros durante la etapa rosista. En el primero de ellos, Alexander realiza un recorrido por retratos de negros perteneciente a distintas colecciones fotográficas; su arco temporal abarca desde la época del daguerrotipo hasta fines del siglo XIX y principios del siglo XX⁴⁰. Por su parte, Ruffo trabaja con tres obras pertenecientes al acervo del Museo Histórico Nacional: *Las esclavas de Bues. Ays. demuestran ser libre y Gratas a su Noble Libertador* de D. de Plot, *Candombe Federal* de Martín Boneo y *Baile de negros-Carnaval de la época de Rosas* de Pedro Figari⁴¹. Si bien no se enmarca estrictamente dentro del área disciplinar de los estudios visuales quisiera incluir aquí un trabajo reciente de Frigerio en el cual ha indagado en la forma en que los descendientes de africanos han sido representados por dibujantes, escritores y humoristas en la revista *Caras y Caretas* en la primera década del siglo XX⁴². El antropólogo advierte una aparente incompatibilidad en los discursos de los

³⁹ Schávelzon, Daniel, *Buenos Aires negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires, Emecé, 2003.

⁴⁰ Alexander, Abel, "Retratos en negro: afroporteños en la fotografía del siglo XIX". En: *Historias de la Ciudad. Una revista de Buenos Aires*, 40, Buenos Aires, 2007, pp. 6-19.

⁴¹ Ruffo, Miguel, "Las comunidades de negros y mulatos en la iconografía de la época de Rosas". En: *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas 'Juan Manuel de Rosas'*, Buenos Aires, 65, 2003, pp. 132-143.

⁴² Frigerio, Alejandro, "'Sin otro delito que el color de su piel'. Imágenes del "negro" en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910)". En: Guzmán, F. y L. Geler (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2011. pp. 151-172.

colaboradores del semanario que oscila entre la consideración de los negros como pertenecientes al pasado y la efectiva convivencia cotidiana con ellos en el presente. Al respecto Frigerio concluye que estas supuestas discordancias responden a que se ha pasado de una concepción *étnico-racial* de los “negros” a una concepción *racializada*, en la que el color de la piel se vuelve la marcación diferenciadora por encima de las características culturales del grupo. Continuando con los estudios locales que hacen foco en las imágenes, consideramos oportuno incluir en este estado de la cuestión las investigaciones sobre representaciones de indígenas en el siglo XIX llevadas a cabo por Penhos. Dentro de un marco teórico en el que confluye la historia cultural, los estudios visuales y la antropología, la autora aborda una temática que involucra a las identidades, la construcción de la nación y la exclusión de determinados grupos sociales del imaginario nacional⁴³. Asimismo, sus trabajos adquieren relevancia para nosotros pues adopta una perspectiva de análisis que busca ampliar el corpus de imágenes a estudiar, más allá de los que la historia del arte tradicional toma en consideración⁴⁴.

La carencia de investigaciones sobre representaciones visuales de los afroargentinos nos ha llevado a analizar cómo se estudia el tema en otras regiones. Del amplísimo rango de libros y artículos dedicados a la temática, daremos cuenta sólo de unos pocos que resultan especialmente interesantes ya sea por el corpus de obras que analizan o bien por los marcos teóricos y metodologías empleados, siendo conscientes de las diferencias que sin duda se presentan cuando se trata de ámbitos regionales diversos. En primer lugar, nos referiremos a los libros *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century* de Boime y *Facing History. The Black Image in*

⁴³ Penhos, Marta, “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas en la Argentina”. En: A.A.V.V. *Arte y Antropología*. Buenos Aires, Fundación Telefónica/Fundación Espigas/FIAAR, 2005. pp. 15-64. Ídem, *Ver, Conocer, Dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. Ídem, “Retratos de indios, actos de representación”. En: *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1996. pp. 90-94. Ídem, “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios”. En: *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1994. pp. 79-89. Ídem, “Indios de salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)”. En: *Arte y Poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993. pp. 23-30. Ídem, “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”. En: *Las Artes en el debate del Vº Centenario*, Buenos Aires, CAIA, 1992. pp. 188-195.

⁴⁴ Penhos, M., “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, 2013, pp. 17-36.

American Art 1710-1940 de McElroy, ambos publicados en 1990. En el primero de ellos el autor, dentro del marco de la historia social del arte, examina el cruce de la cultura visual y el poder durante el siglo XIX en Estados Unidos, período en que se destaca la tensión generada entre esclavistas y abolicionistas. Rechaza la perspectiva empobrecida de algunos historiadores del arte acerca del desarrollo casi independiente de las prácticas artísticas, por fuera de las fuerzas económicas, políticas y sociales. Boime sostiene que el arte, tanto las llamadas bellas artes como el popular, “ayuda a formar ideas, define actitudes sociales, y fija estereotipos” y que “las imágenes (...) sirven como instrumentos de persuasión y control⁴⁵”. A partir de allí se propone poner en evidencia la utilización, por parte de los artistas y también de los espectadores, de un sistema de ‘codificación visual’, asociado a textos contemporáneos, que reflejaba la jerarquía social y racial, y demuestra cómo tales códigos visuales afectaron tanto a los opresores como a los oprimidos que lucharon por el reconocimiento, el poder y el control sobre sus vidas. *Fancing History* es el catálogo correspondiente a una exposición llevada a cabo en Washington⁴⁶ en 1990. La muestra estaba compuesta por obras de artistas –afroestadounidenses o no- que incluyeran imágenes de negros y puso en evidencia el uso de estereotipos negativos y positivos como una de las formas de controlar y ejercer poder sobre ese grupo de población, demostrando, a su vez, que el arte consolidaba esos estereotipos. Los autores de los ensayos, McElroy y Gates Jr., dejan en claro el por qué se hace necesario poner el foco en la manera en que se representa a los afroestadounidenses, ya que la estereotipia, generalmente negativa por parte de los artistas blancos, ayudaron a construir una determinada identidad negra mientras que los pocos ejemplos estereotípicos positivos funcionaron sólo para contrarrestar los presupuestos anteriores.

En el continente europeo destacamos la investigación de Pieterse quien analizó las maneras en que los africanos han sido representados en la cultura popular occidental⁴⁷ entre los siglos XVI y XX. Se distancia de los trabajos de Boime y McElroy que incluyen en sus repertorios imágenes pertenecientes a la tradición de las bellas artes. Este libro es un análisis histórico comparativo de los estereotipos

⁴⁵ Boime, *op. cit.*, p. xiii.

⁴⁶ The Corcoran Gallery of Art of Washington

⁴⁷ Pieterse, Jan Nederveen, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, 1989

visuales de los negros contruidos por los blancos, generalmente con la consecuencia de producir y afirmar una posición económica y culturalmente subordinada de la población afrodescendiente tanto en sociedades particulares como a nivel mundial. Examina su contingencia y relatividad histórica, es decir, las formas en que estas imágenes simplificadoras han cambiado de un período a otro. De especial interés será un artículo del teórico cultural Stuart Hall aparecido en 1997⁴⁸. En el escrito el autor examina cómo fue representada la diferencia racial a lo largo del tiempo, analizando ejemplos visuales provenientes de la cultura popular. La estereotipación como práctica representacional ocupa un lugar central en su indagación que ha tenido como ejes la forma en que opera -esencializando, reduciendo, naturalizando-, cuál es su relación con el poder y su ligazón con efectos más inconscientes (fantasía, fetichización). Incluiremos en este estado de la cuestión un artículo de Smalls en el cual el autor introduce el concepto de raza como categoría de análisis para examinar la cultura visual de fin de siglo XIX en Francia⁴⁹. Para ello toma como objeto de estudio artefactos de la cultura popular (la recepción de los *blackface minstrelsy* en Francia, los afiches publicitarios, las ilustraciones de cuentos cortos) y también obras de arte. De esta manera busca poner en evidencia que para mantener la ilusión de civilización y progreso, el otro, en este caso el otro racial, la persona negra, debe ser invisibilizada y convertida en espectáculo al mismo tiempo.

En América Latina son escasas las investigaciones referidas a las representaciones visuales de africanos y afrodescendientes y se concentran en Brasil. Kossoy y Carneiro llevaron adelante una investigación en la cual analizaban las imágenes de los negros en Brasil a lo largo del siglo XIX⁵⁰. En esta obra los autores recuperan el sentido de una visión marcada por una mirada europea del mundo, moldeada por valores eurocéntricos. Buscaron restituir el papel desempeñado por el negro, a través de un itinerario de imágenes, muchas de ellas producidas por viajeros europeos o, en el caso de los retratos fotográficos, siguiendo el patrón dominante de la segunda mitad del siglo XIX. Otro ejemplo interesante que tuvo como centro de

⁴⁸ Hall, Stuart, "The Spectacle of the 'Other'". En: Hall, Stuart (ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (1997), London, Open University, 2010.

⁴⁹ Smalls, James, "Race" As Spectacle in Late-Nineteenth-Century French Art and Popular Culture". En: *French Historical Studies*, Durham, 26, 2, 2003, pp. 351-382.

⁵⁰ Kossoy, Boris y Maria Luiza Tucci Carneiro, *O olhar europeu: o Negro na iconografia brasileira do século XIX*, São Paulo, Edusp, 1994.

atención las representaciones visuales remite a la megamuestra que se realizó con motivo de los 500 años del descubrimiento de Brasil por Pedro Alvares Cabral, la cual se encuentra documentada en una serie de catálogos. Uno de ellos es el correspondiente a la sección “Negro de Corpo e Alma”⁵¹; el mismo cuenta con textos del artista y curador Emanuel Araujo. Allí se exhiben tanto obras que evidencian la mirada exotizante del blanco sobre el negro como creaciones de los propios descendientes de africanos, que generan algunos de los marcos esenciales de la cultura y la identidad brasileñas. Más reciente es la tesis de doctorado de Machado Koutsoukos⁵². La autora estudia las representaciones y las autorrepresentaciones de personas negras libres o esclavas, producidas en los estudios fotográficos en el Brasil de la segunda mitad del siglo XIX. Se concentra en los diferentes sentidos y usos de las fotografías y su circulación como así también en las diferentes formas de participación de los sujetos en la construcción de esos retratos.

Esta investigación se enmarca dentro de la historia cultural y social del arte. Por lo cual resulta fundamental el concepto de representación, trabajado por Marin y Chartier. Para el primero 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, tiene la capacidad de remitirse a sí misma, adquirir vida propia, y ser capaz de producir algún efecto⁵³. Al reparar en esta segunda acepción del término Marin desplazaba la atención hacia el estudio de los dispositivos y mecanismos gracias a los cuales toda representación se presenta representando otra cosa⁵⁴. Asimismo al abordar el cruce entre textos e imágenes nos centraremos en los escritos del mismo autor acerca de los poderes de la imagen. Las imágenes tienen un carácter específico, que hace imposible su “*irreductibilidad a los textos*”⁵⁵: la imagen y el discurso se desenvuelven en espacios de significación diferentes y por esta razón las

⁵¹ Araujo, Emanuel, *Negro de corpo e alma. Mostra do Redescobrimento*, São Paulo, MINC/Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

⁵² Machado Koutsoukos, Sandra Sofia, *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*, Tesis de Doctorado, Universidad de Campinas, 2006.

⁵³ Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marín*, Buenos Aires, Manantial, 1996. pp. 79-80.

⁵⁴ Idem, p. 82

⁵⁵ Marin, Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981. p. 21.

imágenes son ajenas a la lógica de producción del sentido que generan las figuras del discurso⁵⁶. En este sentido es fundamental discernir de qué modo pudieron llegar a activarse o desactivarse los poderes de una imagen en determinado momento histórico, teniendo en cuenta que no se trata sólo de representaciones sino también de prácticas, vale decir operaciones concretas que se llevan adelante. Y aquí resulta relevante incorporar el concepto de representación propuesto por Chartier quien señala que “*las representaciones del mundo social (...) se sustentan siempre en los intereses del grupo que las forja. De allí la necesaria puesta en relación de los discursos con la posición de quien los emite*⁵⁷”. Esta propuesta es de sumo interés para nuestra investigación. De ella deriva la lucha simbólica entre grupos dominantes y subalternos, que sirviéndose de los sistemas de representación como armas, “*ponen en conflicto las imágenes que los grupos creen dar de sí mismos y las que, contra su voluntad, les son impuestas*⁵⁸”.

Dos nociones primordiales atraviesan nuestra indagación: invisibilización y estereotipo. En cuanto la primera, cabe consignar que un proceso de invisibilización involucra diversas estrategias y mecanismos historiográficos, estadísticos y culturales llevados adelante por parte de los grupos dominantes y en ocasiones por parte de los propios grupos subordinados. Estos mecanismos conducen a la falta de individuación, la marginalización y la desocialización. Como hemos propuesto en nuestra hipótesis, consideramos que la construcción de estereotipos se erigió en una estrategia poderosa en este proceso de invisibilización. Para delimitar la segunda noción nos apoyaremos en autores que se han ocupado de manera extensa del término. Entre ellos encontramos a Hall, interesado en las prácticas representacionales empleadas para marcar la diferencia racial, quien propone la existencia de un régimen de representación racializado estructurado en base a oposiciones binarias (negro/blanco, barbarie/civilización, naturaleza/cultura, etc.) y cuya pretensión es naturalizar esa diferencia. Esta naturalización tiene una lógica simple según la cual si las diferencias entre blancos y negros fueran culturales cabría la posibilidad de modificación pero si son naturales, caen fuera de la historia y se tornan permanentes y fijas. Por lo tanto “*la naturalización es una estrategia representacional*

⁵⁶ Chartier, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁵⁷ Chartier, *art. cit.*, p. 44

⁵⁸ *ibidem*.

diseñada para fijar la 'diferencia' y así asegurarla para siempre⁵⁹". Quisiéramos aclarar que este *para siempre* está funcionando en un horizonte histórico cultural específico. Ciertamente, la estereotipación forma parte de este régimen racializado y el autor la define como una práctica representacional significativa que reduce a las personas a unos pocos, simples y esenciales rasgos que se pretenden fijados por la naturaleza⁶⁰. Por su parte, Dyer analiza el concepto desplazándose entre un interés sociológico -cómo funcionan los estereotipos en el pensamiento social- y un interés estético -cómo funcionan los estereotipos en las ficciones-. Para el autor, son una forma de ordenamiento de los datos complejos y caóticos del mundo que permiten dar sentido a una sociedad a través de generalizaciones, modelizaciones y tipificaciones. Sin embargo, la importancia de los estereotipos radica en quién los controla y define, vale decir, a qué intereses sirven. En este sentido Dyer advierte que: “*Establecer que es o no es normal a través de tipos sociales y estereotipos es un hábito de los grupos dominantes –un hábito de tal importancia política que tendemos a pensar que es más premeditada de lo que generalmente se piensa- para dar forma a una sociedad de acuerdo a su propia visión del mundo, su sistema de valores, su sensibilidad e ideología. Para los grupos dominantes es tan cierta esta visión del mundo que la hacen aparecer como ‘natural’ e ‘inevitable’ y, en la medida que tengan éxito, establecen su hegemonía*”⁶¹”.

Asimismo resulta interesante la diferencia que hace el autor entre tipos sociales y estereotipos. La diferencia entre ambos reside en si se encuentran dentro o fuera de los parámetros definidos por los grupos dominantes como normales. Si nos centramos en las representaciones podemos decir que iconográficamente se construyen de manera similar; sin embargo, los tipos sociales son más flexibles en su concepción y se ubican dentro de la normalidad. Por su parte, los estereotipos son más rígidos y conllevan una narrativa implícita preestablecida y conocida por todos, siempre dentro de un contexto histórico, social, artístico determinado⁶².

También Homi Bhabha ha teorizado acerca del término. Refiriéndose a la fijeza como un concepto clave para la construcción ideológica de la otredad en el

⁵⁹ Hall, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁰ Hall, *op. cit.*, p. 257.

⁶¹ Dyer, Richard, “Stereotyping” (1977). En: Durham, Meenakshi Gigi y Douglas M. Kellner, *Media and Cultural Studies: keywords*, Blackwell, 2006. p. 356.

⁶² Dyer, *art. cit.*, p. 358.

discurso colonial, señala que el estereotipo es su estrategia discursiva mayor y lo define como “*una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente...como si la esencial duplicidad del asiático y la bestial licencia sexual del africano, que no necesitan pruebas, nunca pudieran ser probadas en el discurso*”⁶³. Hall expresa que un aspecto bien interesante de la propuesta de Bhabha es el de retomar el par poder/conocimiento foucaultiano enfatizando la relación asimétrica entre el sujeto dominante y el subalterno: ambos sujetos se encuentran estratégicamente ubicados dentro del mismo discurso y ambos se encuentran atrapados dentro de la circulación del poder aunque de manera desigual. Por lo cual muchas veces los propios sujetos sometidos a la estereotipación caen en la trampa de este tipo de práctica representacional. En la discusión desarrollada acerca de la noción de estereotipo sobrevuela la idea de hegemonía gramsciana retomada por Williams para aplicarlo al plano cultural⁶⁴. Se trata de una forma de poder basada en el liderazgo de un grupo en diversos campos de actividad, que produce una serie de significados más o menos cristalizados que se corresponden con los intereses del grupo dominante. Esto implica un consenso extendido por parte del resto de la población operada a través de la consideración de estas significaciones como naturales y, por lo tanto, inevitables.

Resumiremos entonces los aspectos que caracterizan a un proceso de estereotipación:

- Reduce a los miembros de un grupo a unos pocos rasgos (físicos, morales, de conducta) simples, de fácil comprensión, recordables, exagerándolos y haciéndolos inmutables.
- Se estructura entre opuestos binarios, dividiendo lo normal y aceptable de lo que no lo es; establece la exclusión, fijando simbólicamente límites y excluyendo a todos aquellos que no ‘pertenecen’.
- Esta práctica se desarrolla principalmente donde existen desigualdades de poder, y la consumación de ese poder va dirigido a los grupos subordinados.
- Es importante señalar que la efectividad de la estereotipación reside en que invoca la existencia de un consenso al interior de la sociedad en la cual se la implementa.

⁶³ Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002. p. 92

⁶⁴ Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1980, pp.136-146.

- La repetición de los estereotipos alimenta y da forma al imaginario social.
- En no pocas ocasiones los propios protagonistas de la estereotipación rubrican esas generalizaciones.
- Los estereotipos dan lugar a consecuencias palpables en la vida cotidiana.

El período histórico considerado y el grupo poblacional involucrado en este estudio tornan fundamentales la noción de raza. A propósito de ella, Quijano afirma que la idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América pues a partir de las nuevas relaciones sociales establecidas, configuradas a su vez como relaciones de dominación, surgieron nuevas identidades (indio, negro, mestizo entre otros) que fueron asociadas a jerarquías y roles laborales y sociales. El paso siguiente fue el de codificar estas identidades por medio del color⁶⁵. De esto dan cuenta los cuadros de castas ejecutados en los virreinos de Nueva España y Perú en el siglo XVIII. Katzew señala que estas obras fueron producidas por autoridades civiles y eclesiásticas para representar la diversidad de colores de la población hispanoamericana a un público, principalmente, europeo. Se trataba de una forma de autorrepresentación por medio de la cual se buscaba crear orden en un cuerpo social colonial crecientemente confuso. La noción de jerarquía racial está en el centro de estas obras, toda vez que la existencia de relaciones jerárquicas era una necesidad dentro del orden imperial, amenazado por la emergencia de las castas⁶⁶. Ahora bien, el empleo del concepto de raza, luego demostrarse que no existen a nivel biológico, ha dado lugar a reticencias de naturaleza ética, por parte de los investigadores desde la finalización de la Segunda Guerra, reemplazándolo en ocasiones por el de etnia o grupo étnico. En este sentido, Stolcke señala que “*se trataba de hacer hincapié en que las comunidades humanas son fenómenos históricos, culturales, en vez de agrupaciones dotadas de rasgos morales e intelectuales de origen «racial» y por lo tanto hereditarios. (...) Un giro terminológico, no obstante, no necesariamente transforma la realidad ni*

⁶⁵ Quijano, Anibal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, FLACSO, 2000. p. 202.

⁶⁶ Katzew, Illona, “Casta Painting: Identity and Social Stratification in Colonial Mexico”. En: *New World Orders: Casta Painting & Colonial Latin America*, American Society Art Gallery, 1996. pp. 8-30.

la manera de percibirla⁶⁷”. A partir de esto último, entendemos que raza es una categoría que está en uso social en nuestro caso particular, ya que sería imposible dejarla de lado al ocupar un lugar central en los relatos de nación argentina basados en la homogeneidad racial. Wade se ha interesado en las nociones de raza y etnicidad y señala que son forma de identidad social que se construyen a partir de continuidades históricas. Asimismo indica que, en particular el concepto raza debe ser empleado de manera analítica ya que no se trata de una noción basada en consideraciones biológicas (genotipo, fenotipo) sino que se vincula con una historia específica, la del colonialismo: “negar un papel específico a las identificaciones raciales o a las discriminaciones que se basan en ellas es desdibujar la historia particular por la cual dichas identificaciones llegar a tener su fuerza efectiva⁶⁸”.

Asimismo el carácter de construcción social que adquiere la idea de nación será fundamental para esta investigación. En este sentido nos apoyaremos en las teorizaciones Anderson y Hobsbawm han desarrollado sobre esta noción. El primero ha definido a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana⁶⁹”. La existencia de la nación se basa en crear relaciones horizontales que establezcan parentescos imaginados entre individuos que, sin embargo, jamás llegarán a conocerse. Anderson trabaja sobre una concepción ontológica, tomando en consideración los discursos dominantes y dejando de lado qué sucede efectivamente en la práctica. Por tal motivo se han alzado voces críticas que ponen en duda que el concepto pueda aplicarse de manera directa a cualquier región geográfica pues cada una acarrea con su historia particular. De manera clara Chatterjee expresa, “Si los nacionalismos en el resto del mundo tenían que elegir su comunidad imaginada entre ciertos 'formatos modulares' que Europa y las Américas ya tenían disponibles, ¿qué quedaba por imaginar?⁷⁰”. Hobsbawm por su parte, señala que la nación sólo puede asociarse a una cierta clase de estado territorial moderno y pone el foco en el concepto de nacionalismo. Según el autor, el nacionalismo es un criterio

⁶⁷ Stolcke, Verena, “¿Es el sexo para el género como la raza para la etnicidad?”. En: *Cuadernos para el Debate* N° 6, Buenos Aires: Ides, 1999. p. 13.

⁶⁸ Wade, Peter, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Quito, Abya-Yala, 2000. p. 29.

⁶⁹ Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, FCE. p. 23.

⁷⁰ Chatterjee, Partha, “Whose imagined community?”. In: *The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton University Press, 1993. p. 5. La traducción es nuestra.

básicamente político que adopta un concepto de nación previo a la constitución de los estados nación mientras que la nación real sólo puede ser reconocida a posteriori. Se trata de fenómenos que para comprenderse cabalmente deben estudiarse desde abajo a pesar de que sean establecidos desde arriba⁷¹.

Las narrativas -relatos históricos, memorias, ficciones- e imágenes -grabados, óleos, fotografías, publicaciones ilustradas- de los grupos dominantes de fines del siglo XIX y principios del siglo XX son una fuente inestimable e interesantísima en la cual se han desplegado los estereotipos de afrodescendientes. Su difusión a través de las diversas vías posibles -sistema educativo, prensa, alta cultura- se han encargado de instalar estas representaciones estereotipadas dentro del imaginario nacional, representaciones que muchas veces han perdurado en el tiempo. Por lo tanto, en este estudio resultan fundamentales no sólo la relación entre el lenguaje visual y los discursos escritos sino también la vinculación con el resto de las estructuras culturales vigentes en la época. En este sentido Baxandall demostró cuán significativas eran otras prácticas culturales, aparentemente periféricas, para comprender el arte del período⁷². Esas estructuras conforman una cultura visual integrada por conceptos clave y códigos analizables tanto desde la imagen como desde la palabra. Por ello, como señalamos al comienzo de este párrafo, nos valdremos del cruce de las fuentes textuales con las imágenes dando cuenta de la articulación entre ellas. A su vez para esta metodología son relevantes las propuestas de Clark y Crow. El primero indaga acerca de las condiciones de la creación artística para la cual considera necesario poner en evidencia “*los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y procesos históricos más generales*”⁷³. Crow, por su lado, señala que el cruce entre las fuentes y las imágenes no es transparente sino que está atravesado por mediaciones a las que el historiador del arte debe estar atento para establecer las articulaciones que se ponen en juego entre ambos discursos⁷⁴. Estos enfoques aportan instrumentos necesarios para abordar una diversidad de aspectos

⁷¹ Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992. pp. 17-19.

⁷² Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.

⁷³ Clark, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981. p. 12.

⁷⁴ Crow, Thomas E., *Pintura y sociedad en el París del Siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989. pp. 11-15.

que conciernen a la indagación en Historia del Arte que incluyen el análisis formal de las obras sin dejar de lado las circunstancias de su producción y de sus productores, las relaciones con los sistemas de representación vigentes, las funciones que tuvieron, la consideración de un público receptor de estas imágenes, las críticas vinculadas a ellas.

En cuanto a su organización formal, la tesis está dividida en dos partes, la primera toma en consideración representaciones de descendientes de africanos realizadas por individuos de la que llamaremos -para simplificar- sociedad blanca, y la segunda se centra en las representaciones que los propios miembros de la comunidad afroporteña han hecho de ellos mismos. Cabe aclarar que estas representaciones abarcan tanto documentos visuales como escritos, teniendo estos últimos mayor presencia en lo que respecta a la autorrepresentación. En parte, debido a esta circunstancia, la organización de ambas partes ha sido planteada de manera diversa. En la primera de ellas fue fundamental poner a las imágenes en el centro de la atención motivo por el cual hemos resignado una organización cronológica en favor de una presentación de núcleos iconográficos. Sin embargo, esta elección no da por resultado una historia ilustrada del período ni en un repertorio de imágenes aisladas de su contexto histórico-artístico de producción, circulación y recepción. Creemos, de acuerdo con la propuesta de Didi-Huberman⁷⁵, que no es posible hacer una historia de las imágenes siguiendo estrictamente el modo de la crónica lineal, por la sencilla razón de que una sola imagen, reúne en sí misma tiempos heterogéneos diversos. Es decir que para historizar las imágenes hay que crear un archivo, difícil de ser organizado como un puro y simple relato, puesto que es algo, irremediablemente y por fortuna, más complejo. Es por ello que confiamos en que una organización estructurada a partir de núcleos iconográficos nos resultará más fructífera en la demostración de nuestra hipótesis, que como ya mencionamos, abarcan un arco temporal que atraviesa distintos momentos histórico-políticos del país. También consideramos que esos núcleos iconográficos no sólo se vinculan con su tiempo contemporáneo sino que tienen un anclaje en la larga duración. Sin embargo, este recorrido de las iconografías seleccionadas no fue pensado meramente

⁷⁵ Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

asociado a lo morfológico, a la forma que adoptan sino que, a pesar de que pudiéramos reconocer y asociar a primera vista, ciertas imágenes con otras, no debemos olvidar que no se trata de la repetición de una forma sino que esa misma forma conlleva significados e imaginarios que se solapan en el tiempo. Vale decir, que se trata de imágenes que se activan y adquieren determinados significados en un horizonte cultural y que, por lo tanto, responden a la necesidad de un momento histórico.

En el capítulo 1 abordaremos una iconografía ampliamente extendida en el tiempo y en el espacio: la representación de criados de origen africano. Examinaremos de qué manera este tropo visual reiterado ha resultado un factor estigmatizante para este grupo de población que los liga de forma inmediata con un pasado esclavo. Si bien nuestra investigación se centra en el siglo XIX el capítulo comienza con una obra perteneciente al período colonial (*Retrato de Francisco de Paula Sanz*, de autor anónimo). Esta elección radica en que se trata de una imagen sumamente interesante, ejecutada en las postrimerías del período, que permite plantear no sólo las relaciones jerárquicas mostradas entre el amo y su sirviente sino también la simbolización de un estatus social y económico asociado a la posesión de esclavos o al ser servido por un criado de ancestros africanos. Estos aspectos son compartidos con el resto de las obras analizadas en la sección las cuales fueron divididas en retratos individuales (*La porteña en el templo* de Monvoisin y de Pallière y *Señora Porteña. Trage de misa* de Bacle) y grupales (*Señora Porteña. Por la mañana* de Bacle, *Tertulias y minués* de Pellegrini, *La familia Lastra en 1849*, atribuida a Descalzi, *La familia Bernal y una criada* y *Patio porteño en 1850*, ambas de Pueyrredón) El capítulo 2 pondrá el foco en las representaciones grotescas, aquellas imágenes cuya contemplación provoca en el espectador una respuesta ambigua y paradójica, mezcla de horror, lástima y risa. La figura principal vinculada a esta categoría de lo grotesco es la del bufón que al igual que el motivo iconográfico anterior, viene de una larga tradición dentro de la cultural visual occidental. Este corpus está compuesto por tres imágenes, dos de ellas pertenecientes a la época rosista (*El negro Biguá* y las distintas versiones de *Don Eusebio de la Santa Federación*) y la restante correspondiente a la década de 1880. Esta última es una imagen peculiar pues se trata de una suerte de intervención realizada sobre el retrato de un periodista afroporteño. El capítulo 3 se

diferencia de los dos primeros en que ya no nos ocuparemos de un núcleo iconográfico estereotípico de larga duración sino que se trata de la construcción de un estereotipo específico que tiene anclaje en el contexto histórico local. A través de cuadros como *Candombe federal* de Boneo y *Las esclavas de Rosas* de Plot, exploraremos la forma en que la estrecha relación entablada entre la población afroporteña y Juan Manuel de Rosas, puesta en obra tanto contemporáneamente como con posterioridad al período, redundó negativamente en la población afroporteña y sirvió de sustento para su invisibilización posterior al confinarla a aquel momento histórico. En el capítulo 4, último de esta primera parte, ahondaremos en el solapamiento de tres modos de representación: retrato, tipo y estereotipo. Para ello estarán en el centro de nuestra atención los retratos de tres personas de ascendencia africana, notables, cada una dentro de su campo de acción, durante el siglo XIX. Nos referimos al soldado Antonio Ruiz, alias Falucho, nuevamente a Don Eusebio de la Santa Federación, en una imagen bien diferente de la analizada en el capítulo 2, y a Tía Rosa, una de las memorables pasteleras de la Buenos Aires decimonónica.

La segunda parte de la tesis busca dar cuenta de las formas en que los intelectuales afroporteños luchaban contra el olvido al que, tempranamente, percibían era sometida su comunidad. Como mencionamos, las autorrepresentaciones tienen mayor sustento en documentos escritos cuya existencia sólo fue posible gracias a la constitución de una esfera pública porteña, luego de la caída del régimen rosista en 1852, sostenida en el auge del asociacionismo, las movilizaciones de ciudadanos y la prensa periódica⁷⁶. Esta última se convirtió en una pieza clave para la vida política y asimismo resultó un modo eficaz para que grupos comunitarios e individuos particulares publicitaran sus actividades. En este contexto se enmarcan las publicaciones analizadas en los dos capítulos que conforman esta segunda parte. La intención es indagar de qué manera los afroporteños enfrentaban la estrategia de estereotipación aplicada sobre ellos. En este sentido, nos parece fundamental proponer su análisis no como meros receptores sino como productores, más o menos activos, de discursos generados con motivo de esta estereotipación. No debemos perder de vista que se trata de una comunidad en

⁷⁶ Sabato, Hilda, "La vida pública en Buenos Aires". En: Bonaudo, Marta, *Nueva Historia Argentina*, Tomo 4: Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880), Buenos Aires, Sudamericana, 1999. pp. 186-196.

búsqueda de reconocimiento y supervivencia y, por lo tanto, en constante negociación con la sociedad mayor. Por tal motivo, surge la siguiente **hipótesis derivada** de la principal: a pesar de que se evidencia la reproducción del mecanismo de estereotipación por parte de la población afroporteña, existen casos en los que se manifiestan estrategias de negociación y resistencia.

En el capítulo 5 haremos foco en dos compilaciones biográficas de afroargentinos considerados modélicos por la comunidad: *Almanaque del Progreso para 1881*⁷⁷ y *Beneméritos de mi estirpe*⁷⁸. En ellas no sólo se presenta una semblanza escrita de cada uno sino que además se incluyen los retratos correspondientes, característica que enriquece nuestra investigación. Indagaremos si la construcción de un imaginario propio buscaba impugnar los estereotipos raciales difundidos por la sociedad mayor, de los cuales se da cuenta en la primera parte de esta tesis. El capítulo 6 seguirá, en parte, en la línea del anterior pues nuestra atención continuará en las historias de vida de algunos descendientes de africanos del siglo XIX. En este caso nos concentraremos en cuatro artistas: Fermín Gayoso, Rosendo Mendizábal, Juan Blanco de Aguirre y Bernardino Posadas. Con excepción del primero, que cargaba con la condición de esclavo, los demás fueron hombres libres y tuvieron una educación privilegiada en comparación con gran parte de la población –blanca y no blanca- de la Buenos Aires decimonónica. Respecto de ellos profundizaremos en la relación que mantuvieron con la esfera pública porteña y la contra-esfera pública afroporteña⁷⁹, para ver de qué manera sus participaciones tanto en las nuevas formas de sociabilidad que adquirieron relevancia después de Caseros⁸⁰ como en la prensa, repercutieron en el desarrollo de sus carreras artísticas. Asimismo, se examinará si estuvieron interesados en asumir el papel de mediadores entre su comunidad y el resto de la sociedad y, de ser así, que beneficios reportó o no para sí mismos y para el grupo de población.

Para finalizar hemos incluido un anexo en el que se examina la construcción de un estereotipo de naturaleza diversa a los estudiados en esta tesis. El hallazgo de

⁷⁷ Garzón, Luis (ed.), *Almanaque del Progreso para 1881*, Buenos Aires, 1880.

⁷⁸ Ford, Jorge Miguel, *Beneméritos de mi estirpe. Esbozos Sociales*, La Plata, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1899.

⁷⁹ Geler, *op. cit.*, p. 384.

⁸⁰ González Bernaldo de Quirós, Pilar, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, F. C. E., 2008.

un retrato de Bernardo de Monteagudo nos ha permitido reflexionar acerca de la imposibilidad teórica de que un descendiente de esclavizados africanos pudiera formar parte del panteón de héroes nacionales. Debemos hacer la salvedad de que se trata de una imagen distinta a aquella que tuvo y aun tiene amplia difusión, en la cual el rostro del prócer tucumano ha sido representado con rasgos fenotípicos indiscutiblemente 'blancos'. El cotejo de ambos retratos nos muestra un caso extremo de blanqueamiento que habilitaría el planteo de un estereotipo a la inversa.

Nuestra indagación se centra en imágenes pertenecientes al siglo XIX. No obstante, en ocasiones recurriremos a figuraciones contemporáneas que dan cuenta de la persistencia del empleo de estereotipos cuando se alude a personas de ascendencia africana. Asimismo permitirán poner de relieve los prejuicios –actitudes hacia los miembros de un grupo- asociados a la estereotipación y la potencial discriminación resultante –posibles acciones llevadas a cabo contra esos miembros.

Consideramos que la presente investigación es un aporte fundamental a los estudios afroargentinos. La ausencia de investigaciones sobre las representaciones visuales de descendientes de africanos en Argentina y las evidentes posibilidades que aportan estudios dentro de este campo, como lo atestiguan las investigaciones realizadas en otras regiones y analizadas en el estado de la cuestión, justifican la necesidad y el interés de esta tesis.

Parte I
Representaciones

Capítulo 1

Criados de origen africano: El estigma de la servidumbre

Las minorías a menudo encuentran un lugar en la sociedad en ciertas ocupaciones especializadas. Estas ocupaciones dicen menos sobre esas minorías que sobre las circunstancias bajo las cuales se pusieron en contacto con esa sociedad. (...) El nicho que ocupan en el mercado laboral se basa generalmente no en la preferencia de parte de la minoría sino en su exclusión de otro tipo de trabajos por parte de la mayoría⁸¹.

Cuando despertó Noé de su embriaguez y supo lo que había hecho con él su hijo menor, dijo: “¡Maldito sea Canaán! ¡Siervo de siervos sea para sus hermanos!”⁸²

La representación de los descendientes de africanos en el arte europeo se remonta a la Antigüedad. Sin embargo, desde el fin de la Edad Media y principios del Renacimiento, imágenes estereotipadas han ocupado un sitio preferencial dentro de la representación plástica. Estos estereotipos –no necesariamente negativos- han cumplido ciertas funciones dependiendo del período histórico en consideración. Como ejemplos pioneros establecidos luego de mediados del siglo XIV, pero que surgieron en la Alta Edad Media, podemos mencionar el cambio producido en la representación de San Mauricio, que se convirtió en un caballero de rasgos negroafricanos⁸³, y la aparición de un Rey Mago Negro en las Adoraciones⁸⁴. Ambas iconografías parecen haber surgido en la Europa del Norte⁸⁵. Otro motivo iconográfico que comienza a hacerse visible en el viejo continente es el de la

⁸¹ Pieterse, Jan Nederveen, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. Yale University Press, 1989. p. La traducción es mía.

⁸² Génesis 9:25

⁸³ La primera imagen conocida de San Mauricio africanizado data de la década de 1240, y se encuentra en la Catedral de Magdeburgo. Mauricio fue un egipcio que comandaba la legión tebana del imperio romano y que había sido martirizado, cerca de 287 en lo que hoy es Suiza, por negarse a masacrar a otros cristianos. La hagiografía de este santo no alude a su apariencia física, aunque un interesante texto del siglo XII sugiere que algunos de sus seguidores eran africanos negros. Ver Kaplan, Paul H. D., “Introduction”. En: David Bindman, Henry Louis Gates, Jr., Karen C. C. Dalton (ed.), *The Image of Black in Western Art. From the early Christian era to the "age of discovery": from the demonic threat to the incarnation of sainthood*, vol. Part 1, Harvard University Press, 2010. p. 15.

⁸⁴ Ver Koerner, Joseph Leo, “The Epiphany of the Black Magus circa 1500”. En: Bindman, Gates, Dalton, *op. cit.*, pp. 7-92.

⁸⁵ Kaplan, *op. cit.*, pp. 21-22.

representación de sirvientes de origen africano tanto en cuadros religiosos y mitológicos como en retratos. En estos últimos generalmente aparecen acompañando a sus amos aunque también podemos encontrarlos individualizados. El historiador del arte del Renacimiento Kaplan ha ubicado el origen de esta iconografía en el *Retrato de Laura Dianti* que Tiziano pintó en 1523⁸⁶. Desde ese año y hasta el siglo XIX el motivo se ha repetido incansablemente no sólo en el arte europeo. La aparición de criados de origen africano en la plástica no necesariamente hacía referencia a su propia identidad o a su lugar histórico en lo que se buscaba representar sino que muchas veces reflejaba algún aspecto de la identidad de aquellos a quienes servían.

La llegada de los primeros africanos al Río de la Plata se remonta a 1534, aun antes de la primera fundación de Buenos Aires 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 Argentina⁸⁷. A partir del siglo XVIII, se modificó la operativa y las concesiones fueron entregadas a distintas compañías⁸⁸

⁸⁶ Kaplan, Paul H.D. "Titian's "Laura Dianti" and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture". En: *Antichità viva* 1 y 4, 1982, [Part 1: The vogue for black servants in Renaissance Italy] pp. 11-18 y [Part 2: From Laura Dianti's Page to Othello and van Dyck] pp. 10-18.

⁸⁷ Andrews, George Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor, 1989. p. 32-33.

⁸⁸ Para profundizar acerca de la trata esclavista y la población africana en época colonial, se puede consultar, entre otros trabajos: Studer, Elena F. S. de, *La trata de Negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*, Buenos Aires, Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1958; Goldberg, Marta B., "La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires, 1810-1840". En: *Desarrollo Económico*, 16, 61, 1976. pp. 75-99; Goldberg, Marta B. y Silvia C. Mallo, "La población africana en Buenos Aires y su campaña. Formas de vida y de subsistencia (1750-1850)". En: *Temas de África y Asia*, Buenos Aires, 2, 1990. pp. 15-69; Bernand, Carmen, *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid, Fundación Tavera-Fundación Hernando de Larramendi, 2001; Rosal, Miguel A., *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires, Editorial Dunker, 2009.

en lugar de individuos aislados. 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 (se ubicaba en lo que es hoy el Parque Lezama), no menos corrupta. Por lo cual se buscó una nueva opción con la British South 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 borbónicas⁸⁹. 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 60000 africanos fueron traídos procedentes de Brasil y África⁹⁰. Como mencioné 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. Los esclavizados no sólo se ocuparon 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 ha denominado estipendiaria⁹¹. 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.

⁸⁹ Borucki, Alex, “Las rutas brasileñas del tráfico de esclavos hacia el Río de la Plata, 1777-1812” .En: *4º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional* 13-15 de mayo de 2009. pp. 5-6. Disponible en <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos4/alexborucki.pdf>

⁹⁰ *Ibidem*, p. 1.

⁹¹ Saguier, Eduardo, “La naturaleza estipendiaria de la esclavitud urbana colonial. El caso de Buenos Aires en el siglo XVIII”. En: *Revista Paraguaya de Sociología*, Año 26, N° 74, Enero-Abril 1985, pp. 45-54.

De esta manera, la presencia de africanos esclavizados en las colonias americanas hizo que el tropo visual de sirvientes negroafricanos representados junto a sus amos tuviera su contrapartida tanto en el arte de la América colonial como en el del período independiente. Ante todo cabe destacar que, en comparación con el arte europeo, en Argentina son escasísimos los retratos individuales en los que se incluya algún sirviente, y cuando se presenta con frecuencia lo hace en retratos familiares y grupales.

Además de establecer si existen continuidades o divergencias entre imágenes pertenecientes a la tradición europea y las producidas en el nuevo continente, la intención del presente capítulo es analizar de qué manera se incorporan a la representación los criados de origen africano en estas imágenes locales y si ese modo de figurarlos deriva en una forma de estereotipación asociada a un rol social y laboral. En este sentido se abren una serie de preguntas: ¿Por qué se introduce la presencia de estos criados en ciertos retratos, individuales o grupales? ¿Cuál es la importancia de su ubicación espacial en la composición? ¿Da cuenta de algo externo a lo meramente formal?

Para dar respuesta a estos interrogantes trabajaremos con un corpus de obras que abarcan desde fines del período colonial hasta el último cuarto del siglo XIX. Entre ellas podemos mencionar el *Retrato de Francisco de Paula Sanz* de autor anónimo, *Señoras Porteñas por la mañana* (década de 1830) de Hipólito Bacle, *Tertulias* (década de 1830) de Carlos Enrique Pellegrini, *Familia Lastra en el año 1849* de Cayetano Descalzi, *La porteña en el templo* (1842) de Raymond Monvoisin, *La familia de Pedro Bernal y una criada y Patio Porteño en 1850* de Prilidiano Pueyrredón.

El análisis de este motivo iconográfico nos resulta importante porque creemos que muchas de las ideas y convenciones asociadas con la imagen de los afrodescendientes en Argentina se formularon y formulan siguiendo esta tradición. El estigma de la servidumbre asociado al pasado esclavo fue una constante en la asignación de este rol laboral y social convirtiéndose en estereotípico, como lo pondrán en evidencia, hacia fines del siglo XIX, los propios afroporteños en sus periódicos.

En la búsqueda de una mayor claridad expositiva presentaremos las obras en tres grupos. El primer grupo incluye sólo una, el retrato de Francisco de Paula Sanz

pues se trata de una imagen que presenta singularidades respecto de las demás tanto en su estilo pictórico como en su particular iconografía. El segundo grupo comprende obras en las que se representa a una mujer en compañía de un criado, como es el caso de *La porteña en el templo*. El tercer grupo lo conforman aquellos retratos grupales o familiares en los que se incorpora la presencia de sirvientes negros. Entre ellos se encuentran *Señoras porteñas por la mañana*, las Tertulias y Minués de Pellegrini, *Familia Lastra en el año 1849*, *La familia de Pedro Bernal y una criada* y *Patio Porteño en 1850*.

Francisco de Paula Sanz: un retrato compartido

Francisco de Paula Sanz fue un funcionario español que desempeñó diversos cargos en el Virreinato del Río de la Plata entre el último cuarto del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX. La corona española lo nombró director de la Renta del Tabaco y Naipes del Río de la Plata en 1777 y llegó a Buenos Aires en 1778 con la llamada 'expedición del tabaco'. ¿Cuál era la finalidad de la expedición? Sabemos que viajó a lo largo del virreinato y más allá de sus fronteras también. En la primera incursión visitó Santa Fe, Corrientes, Asunción y los pueblos de las misiones jesuíticas y en la segunda llegó a los actuales territorios de las provincias de Córdoba, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja, Mendoza cruzando las cordillera para llegar a Santiago de Chile, Valparaíso y Arica. El periplo tuvo como última escala el Alto Perú, llegando hasta Santa Cruz de la Sierra. Su eficiente tarea en este cargo le hizo merecedor en 1780, de la Distinción de Caballero supernumerario de la Real Orden de Carlos III. Con posterioridad pasó a desempeñarse como Superintendente o Gobernador Intendente de Buenos Aires, y tomó posesión de ese cargo en 1783 mientras era virrey Juan José de Vértiz y Salcedo. En 1784 asumió el nuevo virrey Nicolás del Campo, marqués de Loreto y su relación ya no sería tan fluida como la que había tenido con el virrey anterior. En 1788, por decisión del rey entrante Carlos IV, las funciones desempeñadas por el Gobernador Intendente de Buenos Aires pasaron a manos del virrey, motivo por el cual Sanz fue nombrado Gobernador Intendente de Potosí, cargo que ejerció hasta 1810. Es probable que su desempeño en este puesto sea el que le ocasionó su mala fama en la historiografía, especialmente la del siglo XIX. Medidas controvertidas

vinculadas a la producción minera le abrieron varios frentes de conflicto. La producción de plata era la principal fuente de ingresos de la Villa Rica de Potosí y su merma, desde hacía varias décadas, no sólo tenía como origen el agotamiento de las vetas principales del mineral sino también la propia estructura tripartita de esta producción (dueños de las minas, arrendatarios y trabajadores indígenas o mitayos). El intento de Sanz de optimizar la producción de plata a través de la implementación de un nuevo método de procesamiento lo enfrentó tanto con los propietarios de las minas como con el fiscal de la Audiencia de Charcas. La posición de los primeros era esperable debido a que, por un lado, la adopción de un método novedoso implicaba salir de la comodidad de lo ya conocido y rentable, y por el otro, las nuevas medidas buscaban mejorar la situación de los arrendatarios. El principal enfrentamiento lo sostuvo con Victorián de Villava, fiscal de la Audiencia de Charcas y Protector de naturales. Ambos funcionarios mantuvieron una intensa polémica en torno al trabajo de mita y de cómo debía considerarse el trabajo en las minas. Sanz esgrimía que se trataba de un servicio público mientras que Villava sostenía que no y, aunque lo fuera, los indígenas no debían ser forzados a realizarlo. Luego de muchas idas y vueltas, enfrentamientos, diversos inconvenientes y falta de resultados del método en cuestión, en 1797 la corona rechazó el proyecto presentado por Sanz⁹².

El acontecimiento más significativo -para la historia de nuestro país- en el que participó Francisco de Paula Sanz fue la Revolución de Chuquisaca del 25 de mayo de 1809. Desde su cargo de Gobernador Intendente de Potosí, buscó resistir el levantamiento movilizand o tropas hacia Chuquisaca, que debieron retroceder a instancias de la Audiencia de Charcas. Sin embargo, y a pesar de que el virrey Cisneros, superior directo de Sanz, apoyaba el pedido de la Audiencia, don Francisco desoyó las órdenes y organizó sus tropas separando de las mismas a los jefes americanos y a aquellos que propusieran seguir la posición de la Audiencia. Al estar en desacuerdo con las políticas del gobierno de Buenos Aires respecto del conflicto, decidió pedir ayuda al virrey del Perú, José Fernando de Abascal quien no dudó en

⁹² Para un estudio exhaustivo de la minería en Potosí y de la participación de Francisco de Paula Sanz, ver Tandeter, Enrique, *Coacción y mercado: la minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826*, Madrid, Siglo XXI de España, 1992. Sobre la contienda entre Villava y Sanz: Portillo Valdés, José M., "Victorián de Villava, fiscal de Charcas: *Reforma de España y nueva moral imperial*". En: *Studia Historica* N° 27. Dossier: Visiones y revisiones de las independencias americanas: los indios y las independencias, 2009. pp. 27-52

hacer lo posible para sofocar todo intento de rebelión y envió un ejército al mando de José Manuel de Goyeneche. Finalmente, a mediados de año, el levantamiento fue sojuzgado y reprimido de manera violenta. Unos pocos meses después, el 25 de mayo de 1810, la revolución acaecida en Buenos Aires fue el inicio de la sentencia de muerte para Sanz. Enterado de los hechos ocurridos en la capital del virreinato del Río de la Plata se puso a las órdenes del virrey Abascal y desmanteló los cuerpos de Patricios y de Arribeños de Buenos Aires y envió a sus miembros a trabajar en las minas: más de un tercio de ellos murió en menos de tres meses. Las fuerzas apostadas por Sanz fueron derrotadas en la batalla de Suipacha el 7 de noviembre de 1810 y Sanz fue apresado. Días después llegó a Potosí Juan José Castelli en representación de la Primera Junta de Gobierno y se procedió al juzgamiento del Gobernador Intendente. Se lo encontró culpable de alta traición y fue condenado a la pena de muerte por fusilamiento, de aplicación inmediata.

Hasta aquí un relato cronológico y fáctico de la vida de Sanz en estas tierras. Sin embargo su biografía podría también encararse desde otra perspectiva, la del modelo de hombre ilustrado del siglo XVIII. Rípodas Ardanaz ha escrito un interesante artículo en el cual se centra en el perfil del burócrata ilustrado que ejemplifica Sanz y lo presenta dando cuenta de su biblioteca privada⁹³. Nuestro protagonista confiaba plenamente en el poder de la razón junto a la experiencia, como ámbito de aplicación de la primera, para la búsqueda de la utilidad pública. Ello se puede apreciar tanto a través de las tareas impulsadas desde su cargo de gobernador intendente de Buenos Aires y de su interés económico como gobernador de Potosí, como así también a través de sus escritos⁹⁴ y sus lecturas⁹⁵. Como mencionamos con anterioridad varios historiadores del siglo XIX se han ocupado de describir a Francisco de Paula Sanz, la mayor parte de las veces de forma nada halagüeña. Luis Domínguez y Vicente Fidel López hacen hincapié en

⁹³ Rípodas Ardanaz, Daisy, “Los libros de un burócrata de la Ilustración: la biblioteca potosina de Francisco de Paula Sanz (1810). En: *Derecho y administración pública en las Indias Hispánicas: Actas del XII Congreso Internacional de historia del derecho indiano*. Vol. II, Universidad de Castilla La Mancha, 2002. pp. 1489-1515.

⁹⁴ *Viaje por el Virreinato del Río de la Plata: el camino del tabaco* (estudio preliminar de Daisy Rípodas Ardanaz 1977), Instrucción que debe observarse para la composición uniforme de las calles de esta ciudad [Buenos Aires] (1784), Contestación al discurso sobre la mita de Potosí [en respuesta a Villava] (1794).

⁹⁵ Ver Catálogo de la Biblioteca de Sanz en Rípodas Ardanaz, *op. cit.*, 2002.

determinados rasgos morales y de carácter vinculados a costumbres y maneras de la vida cortesana para retratarlo. Escribe Domínguez: “Era afable, generoso, acomodaticio, accesible y codicioso; (...) tenía por norma ganarse la amistad de los demás aun a costa de los intereses que manejaba y hacer de su magistratura el pedestal de su fortuna; (...) contaba con un numeroso círculo de amigos de los cuales se acompañaba para labrar su propia suerte”⁹⁶. “Era hombre, dice López, dado extremadamente al lujo y a la molicie; galante y apuesto, majestuoso y comediente en sus modales. Su afabilidad y su lenguaje era enfático y fácil; su natural descreído y especulador con desenvoltura y sin escrúpulos. El servicio de su casa era de un alto ceremonial: diez negros jóvenes vestidos de rigurosa etiqueta, centro blanco, calzón corto, medias con bebillas y amplia casaca color de grana, estaban siempre de centinela a su disposición”⁹⁷.

El retrato que se conserva en el Museo Histórico Nacional (Fig. 1) parece refrendar esta descripción de los historiadores. Se trata de un óleo de gran formato⁹⁸ del cual se desconoce su autor y fecha de realización, aunque por algún tiempo fue atribuido a Miguel Aucell⁹⁹. Forma parte de la colección del museo desde su fundación (1889-90), ya que provenía del acervo del Museo Público de Buenos Aires, al cual pertenecía desde 1857¹⁰⁰. Nos muestra a Francisco de Paula Sanz junto a un criado negro a quien le entrega una carta dirigida a Martín de Sarratea, amigo del Gobernador Intendente de Potosí según reza la misiva. Sarratea era un prominente comerciante de Buenos Aires¹⁰¹ y agente de la Compañía de Filipinas.

No cabe duda de que Francisco de Paula Sanz, funcionario español en Sudamérica, era uno de aquellos personajes dignos de ser retratados durante el período colonial ya que pertenecía a la elite del poder político. Estamos ante un retrato de ostentación o de aparato, modalidad proveniente de la corriente artística

⁹⁶ Domínguez, Luis, *Historia Argentina*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1868. p. 216.

⁹⁷ López, Vicente Fidel, *Historia de la República Argentina. Su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*. Tomo I, Buenos Aires, La Facultad, 1911. p. 472.

⁹⁸ Óleo sobre tela, 213 x 159 cm, Museo Histórico Nacional.

⁹⁹ (1728-1795) Pintor valenciano que se estableció en Buenos Aires en 1754. Hasta hoy se conocen tres obras de su autoría: *San Ignacio* en el retablo mayor de la iglesia homónima, *Resurrección del Señor* en el Convento de San Francisco y *San Luis* de la Capilla de San Roque (destruida en 1955).

¹⁰⁰ Ribera, Adolfo Luis, “La Pintura”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes. p. 138

¹⁰¹ Ver Kraselsky, Javier, “Los actores locales y su representación corporativa. Las juntas de comercio y su dinámica de funcionamiento”. En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 5, 2005. pp. 65-92.

francesa, e introducido en España, y por ende en América, a partir de la llegada de los Borbones al poder luego de la Guerra de Sucesión (1701-1714)¹⁰². La manera de componer estos retratos se repetirá casi sin modificaciones tanto en el ámbito europeo como americano. El/la retratado/a se representaba de pie o de medio cuerpo, generalmente en posición de tres cuartos de perfil, acompañado de un cortinado, una columna -o parte de ella- o una ventana que deja ver un exterior relacionado con el retratado, una mesa de apoyo, la cartela explicativa y el escudo heráldico; en sus manos suele sostener una nota o esquila, el bastón de mando o un par de guantes.

La singularidad del retrato de Sanz radica en que el funcionario no se encuentra solo sino que está acompañado de un sirviente de origen africano. A esta rareza en el ámbito americano se suma la ubicación espacial del criado, al lado de Sanz y de igual tamaño. En retratos, generalmente europeos, en los que los señores son mostrados en compañía de sus sirvientes negros, estos son ubicados a sus espaldas, en actitudes serviles, arrodillados, o disimulados con objetos que se colocan por delante de ellos o confundidos con el plano de fondo. Volveremos más adelante sobre este punto.

La escena está enmarcada dentro de una forma oval, bordeada en su costado izquierdo por una tela drapeada, de color entre rojo oscuro y bordó. Por debajo de ella se ubica la cartela que aporta información sobre el retratado; allí se lee: “*El Sr. D^o. Fran^o. Paula Sanz Cavallero de la R^l. y distinguida Orn de Carlos III del Consejo de S. M. Intendente de Exército Govern^o. Intendente de la Imperial Villa de Potosí Superintendente de su R^l. Casa de Moneda Minas Mita y R^l. Banco de San Carlos.*”. Esta forma oval se convierte en el límite de la obra, una especie de mirilla que permite ver la escena; hay elementos, como la tela drapeada y la cartela, que quedan fuera del retrato, en el espacio del espectador y cumplen con las convenciones artísticas del género para ese momento histórico. La obra muestra un interior muy sencillo y en colores neutros, terrosos; la pared de fondo es lisa, sin adornos, salvo por la abertura que se genera

¹⁰² Ver Ribera, Adolfo Luis, *El retrato en Buenos Aires (1580–1870)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Colección IV Centenario de Buenos Aires, 1982. pp. 68-70; Rodríguez Moya, Inmaculada, “El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII”. En: *Tiempos de América*, n° 8, 2001. p. 79; Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. pp. 81-82.

en el costado izquierdo y que muestra el exterior para dejar ver la silueta del cerro, símbolo de la fortuna minera de la Villa Rica del Potosí.



Fig. 1: Anónimo
Retrato de Francisco de Paula Sanz
Museo Histórico Nacional
Buenos Aires

El piso cuenta con un embaldosado de color ocre uniforme, que se corta abruptamente al encontrarse con el plano de la pared, de un ocre más oscuro. El único mobiliario presente es una mesita de apoyo de color sumamente oscuro, con patas cabriolé ornamentadas con motivos florales, característicos del estilo rococó. Su inclusión es una condición imprescindible del retrato de aparato. Cumple la función de pedestal que pone de relieve los elementos que dan cuenta de la posición social e intelectual del retratado. Aquí se ubican el bastón de mando, el sombrero y la espada. El pintor ha buscado crear luces y sombras aunque sin mucho éxito. Esto se puede apreciar en la inclusión de las sombras en el suelo y la luminosidad en el rostro de Sanz y en una de las patas de la mesita; su esquemática forma y ubicación implican una fuente lumínica alta, proveniente de la izquierda.

Ambos personajes están ataviados con elegantes vestimentas compuestas en la parte superior de casaca, chaleco abotonado y camisa con *jabot*, y en la parte inferior de calzones hasta la rodilla, medias blancas y zapatos con una gran hebilla. La diferencia entre ambos atuendos está dada por los colores y la ornamentación de las prendas. Las casacas son entalladas, como dictaba la moda de la época, y cayendo por detrás dos faldones. El chaleco de Sanz es rojo, como el forro de la chaqueta, con bordados en blanco, similares a los de esta última. Los puños están realzados con una tela similar a la del chaleco y sobresale de ellos una puntilla de encaje, más pomposa que la que lleva el criado. La terminación de las calzas cierra con una hebilla y está ribeteada en color dorado. El sirviente lleva prendas similares pero en su caso la monocromía sólo se ve interrumpida por los detalles bordados de los puños y los botones dorados del chaleco y de los calzones. Otra diferencia fundamental la aporta el uso de la peluca. Asimismo, Sanz luce en el pecho la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III que le fuera otorgada en 1780.

La pose del Intendente se ve un poco forzada. Su cuerpo está dispuesto de manera casi frontal; el leve adelantamiento de su pie izquierdo parece buscar asemejarse a las poses características del retrato de ostentación. Su rostro, en tres cuartos de perfil, se contrapone a la posición del cuerpo. Dirige su mirada al frente, hacia el espectador. Una de sus manos se oculta en el interior del chaleco, gesto frecuentemente repetido en los retratos, mientras que su otra mano se extiende hacia adelante y permite leer lo escrito en el sobre. Ribera señala que el ocultamiento de las manos revela, en general, la falta de habilidad de los pintores para dibujarlas¹⁰³, lo cual es aplicable en el caso de nuestro cuadro. El tratamiento de las cabezas es correcto. A pesar de no existir interés en plasmar una gran penetración psicológica, ello no implica que el rostro sea ficticio ya que la intención es poner en evidencia la posición social y política del retratado.

Por su parte, el criado está representado en estricto perfil y su rostro es casi una silueta que se recorta sobre el fondo. Se podría asumir que el artista lo ha figurado de una manera que le permite poner de relieve los rasgos asociados a su ascendencia africana: la forma del cráneo, la mandíbula hacia delante, los labios gruesos y entreabiertos que dejan ver los dientes. Tal vez el pintor haya considerado

¹⁰³ Ribera, Adolfo Luis, *El Retrato...*, p. 58.

las indicaciones existentes para componer la cabeza de un negro. Alberto Durero, en un tratado de su autoría publicado en 1528 luego de su muerte¹⁰⁴, incluyó un esquema para representar la cabeza de un africano¹⁰⁵ (Fig. 2); tiempo después, en la segunda mitad del siglo XVIII, Petrus Camper se interesó por la conformación ósea de las cabezas con la intención de establecer ‘diferentes fisonomías nacionales’ (Fig. 3). Este autor fue célebre por la creación de la teoría del ángulo facial, profusamente retomada y reelaborada por científicos de los siglos siguientes, y empleada con el propósito de demostrar diferencias raciales¹⁰⁶. Mientras que el objetivo de Camper era probar que la desnaturalización de las personas negras basada en su apariencia, era empíricamente falsa, teóricos posteriores explotaron su esquema del ángulo facial como una prueba científica supuestamente objetiva que demostraba la supremacía blanca. A pesar de existir variaciones entre los esquemas de Durero y de Camper, este último menciona en varias ocasiones al artista en su tratado¹⁰⁷ cuando se refiere a los africanos, y señala la extrema cercanía entre los ángulos faciales de ambos esquemas. A pesar de que las proporciones de la cabeza del criado de Sanz no concuerdan con las propuestas por estos autores, creemos sin embargo, que hay una intencionalidad al representarlo de perfil, a la manera de efigie, en consonancia con las búsquedas de Durero y Camper. Esto podría indicar la difusión de estas recetas, por medio de grabados sueltos que circulaban en los talleres artísticos.

¹⁰⁴ Durero, Alberto, *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano* (ed. de J. Yhmoff Cabrera), México, UNAM, 1987.

¹⁰⁵ Durero trataba de poner en evidencia la diversidad de cánones frente a la idea de uno absoluto. (...) Había llegado a ello no sólo por conocimiento de obras como la de Leonardo, quien admitía un canon relativo frente al absoluto de Alberti, sino que también lo hizo a través de la investigación, después de haber medido doscientas o trescientas personas vivas e incluso llega a postular que en algunos casos la raza negra supera en belleza a la blanca por sus magníficas proporciones: “*Mas yo he visto algunos cuerpos de estos [raza negra o etíopes, como él los llama] tan proporcionados en todas las demás partes y que han sido pulidos con tanto esmero por la naturaleza, que juzgaría que nada más perfecto se puede hacer*”. Cfr. Durero, A., *op. cit.*, p. 304, citado en Zalama, Miguel Ángel, “Un ejemplar de *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* de Durero en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, ISSN 0210-9573, Tomo 68, 2002. pp. 191-198.

¹⁰⁶ Meijer, Miriam Claude, *Race and Aesthetics: In the Anthropology of Petrus Camper (1722-1789)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999. p. 105.

¹⁰⁷ Camper, Pierre, *Dissertations sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes de divers climats et différens ages*, Paris, 1792 [Publicación póstuma en holandés *Verhandeling van Petrus Camper, over het natuurlijk verschil der wezenstrekken in menschen van onderscheiden landaart en ouderdom*, Utrecht, 1791].

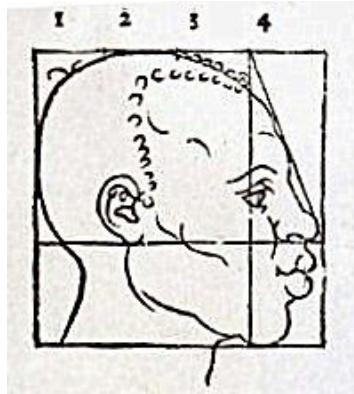


Fig. 2: Durer

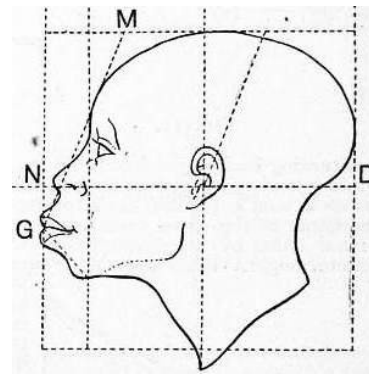


Fig. 3: Camper

Por otro lado, esta manera de representarlo, el movimiento de sus piernas y la ubicación en el borde del cuadro dan la impresión de que recién ha ingresado a la sala. Extraña es la inclusión del perro. En los tradicionales retratos europeos su aparición aludía, en ocasiones, al ejercicio de la caza a la que eran aficionados los retratados; no es el caso de este perrito. Siguiendo lo propuesto por Penhos en su análisis del cuadro *Entrevista del gobernador Matorras y el cacique Paykin* de Tomás Cabrera, la presencia del perro podría servir para enfatizar la idea de servidumbre, teniendo en cuenta la simbología de sumisión y fidelidad asociada con este animal. Cabe consignar que en imágenes medievales se figuraban perritos en ceremonias de vasallaje¹⁰⁸.

No hemos hallado hasta el momento retratos de similares características en América Latina. Los retratos reservados a la nobleza, al clero y al funcionariado españoles en la región nos muestran a virreyes, eclesiásticos, mujeres o funcionarios sin criados que los acompañen. Tampoco es una práctica común en España. Sin embargo, se repiten con cierta frecuencia en obras de otros países europeos. En este sentido, Blakely ha señalado que la mayor cantidad de imágenes que incluyen a personas de origen africano provienen del arte holandés y belga del siglo XVII y parte del XVIII, siendo las de origen inglés las que siguen en orden. Se los representa en retratos burgueses de grupo, familiares o individuales, principalmente cumpliendo el rol de criados. Esos retratos tenían la intención de celebrar los logros de los

¹⁰⁸ Penhos, *op. cit.*, pp. 78-79.

retratados y dejar un registro perdurable para la posteridad¹⁰⁹. Algunos de los ejemplos en relación con nuestra imagen y dentro de ese período histórico son *Portrait of a gentleman with his young servant*¹¹⁰ (1730) de Charles Philips (Fig. 4), *Jan Pranger*¹¹¹ (1742) de Franz van der Mijn, *Paul Ourry with Jersey*¹¹² (ca. 1748) de sir Joshua Reynolds. La comparación con estas obras deja en claro la amplia brecha en la calidad artística de estos pintores respecto del autor del retrato de Sanz, pero la propuesta de considerarlos deriva de la forma en que se representa al criado negro, cercana a nuestro ejemplo.



Fig. 4: Charles Philips
*Portrait of a gentleman with his young
servant* (1730)



Fig. 5: Joshua Reynolds
Paul Ourry with Jersey' (c. 1748)
The Morley Collection

¹⁰⁹ Blakely, Allison, *Blacks in the Dutch World: the Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1993. p. 105.

¹¹⁰ Óleo sobre tela, 127 X 101.6 cm.

¹¹¹ Óleo sobre tela, 210 X 154,5 cm Rijksmuseum, Amsterdam

¹¹² Óleo sobre tela, 127 x 101,6 cm Saltram, The Morley Collection



Fig. 6: Franz van der Mijl
Jan Pranger (1742)
Rijksmuseum, Amsterdam

De los tres ejemplos citados, el retrato de Jan Pranger es el que más se acerca al de Sanz, para intentar una comparación. Jan Pranger fue el director general de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales con asiento en la Costa Dorada en el Golfo de Guinea (hoy Ghana), dedicada a comerciar principalmente con oro y esclavos. Este asentamiento, que había pertenecido a los portugueses y les había sido arrebatado por los holandeses en 1637, permaneció en estas manos hasta 1872. A pesar de retratar a un comerciante holandés, la obra de van der Mijl mantiene las pautas de los retratos de ostentación: la inclusión de la mesa de apoyo que sostiene los elementos que dan cuenta del rango del retratado, la elegante indumentaria y la ventana que permite ver el exterior, en este caso el castillo de Elmina, símbolo del negocio esclavista, que funcionó como depósito donde los esclavos eran comprados a los jefes y reyes africanos. Con todo, existen diferencias significativas, tanto en la figuración del sirviente como en su ubicación en la composición y en relación con el retratado principal. En el arte europeo es común que este lugar sea ocupado por muchachos o muchachas jóvenes, la mayor parte de las veces niños, y se los representa de menor tamaño respecto del propietario. Esto también ocurre en esta obra. En contraposición, el lacayo de Sanz es un hombre joven, de su misma estatura

y no está a sus espaldas ni en una clara postura subordinada. El artista se ha esmerado en representarlo elegantemente ataviado, sin adornos ni atributos que remitan a sus ancestros. Su inclusión en la obra da cuenta de una relación jerárquica existente en la América colonial y refiere un aura de riqueza y prestigio. Pero, a la vez, el modo peculiar que asume su presencia, que la hace un caso único en este tipo de retratos en la región, y que además muestra divergencias respecto de las convenciones europeas, provocan una inquietante competencia visual entre ambas figuras. Nada sabemos sobre la comitencia de la obra, si fue encargada por el propio Sanz para sí o si formaba parte de los retratos oficiales que solía encargarse la corona, si el artista decidió incorporar al lacayo o fue un pedido del comitente. El óleo se conoce como Retrato de Francisco de Paula Sanz. Sin embargo, el intendente no es el único protagonista y, aunque no corresponde hablar de un doble retrato, se puede plantear la idea de un retrato compartido pues la presencia del criado termina por menoscabar el protagonismo de Sanz.

La porteña en el templo: un motivo que viene de lejos

En el arte europeo, de acuerdo con Kaplan¹¹³, el primer sirviente negro acompañando a su ama hizo su aparición a principios de la década de 1520 cuando Tiziano lo incluyó en el *Retrato de Laura Dianti* (Fig. 7). Se desconoce si este personaje era o no un criado de la retratada; con todo, la consecuencia recae en el significado que tuvo la inserción de esa figura en una gran cantidad de obras posteriores. El nacimiento de la iconografía del exótico criado negro se funda en la relación generada a partir del contraste entre la piel oscura del criado y la piel clara de la retratada. Se refuerza de esta manera tanto la negritud de uno como la blancura de la otra, con las derivaciones alternativas que esa relación implica. Se imbrican en ella funciones pictóricas e ideológicas. Aquellas puramente pictóricas y propias de la ejecución de una obra están asociadas con el uso de luces y sombras y la creación de un contrapunto entre ambas figuras, apoyado en la disparidad de tonos. Aquellas vinculadas con lo ideológico convierten la inclusión de esa figura en un símbolo que dejó secuelas en el imaginario acerca de la población afrodescendiente. Es un símbolo, a pesar de formar parte de la vida cotidiana de la modelo, ya que resulta

¹¹³ Kaplan, *art. cit.*

innecesaria su presencia si lo que se busca es ejecutar un retrato. Sin embargo, motivos vinculados a la demostración de un cierto estatus económico o condición social ameritaban su inclusión.



Fig. 7: Tiziano
Retrato de Laura Dianti
c. 1523
Heinz Kisters Collection
Kreuzlingen



Fig. 8: Pierre Mignard
Louise de Kéroualle, Duchess of Portsmouth
(1682)
National Portrait Gallery, Londres

Asimismo debemos señalar que este motivo iconográfico tuvo mutaciones en el tiempo. Estos cambios en la forma de incluir a los criados negros en retratos europeos, que implica una variación en aspectos simbólicos, han sido reseñados por Adrienne L. Childs¹¹⁴. La autora indica que para el siglo XVII, una obra como la de Pierre Mignard (Fig. 8) ejemplifica de qué manera la pareja conformada por el criado negro y la mujer blanca conlleva un trasfondo vinculado con la riqueza mercantil, producto de la trata esclavista durante la expansión colonial. No sólo por la efectiva presencia de una criada de origen africano sino además por el acto de ofrecer como regalo un collar de coral, uno de los símbolos por antonomasia del continente africano convencionalizado por la iconología de Ripa¹¹⁵. Sin dudas, esta forma de representar al criado negro busca plasmar el rol subordinado y servil no sólo del

¹¹⁴ Childs, Adrienne L., *The Black Exotic: Tradition and Ethnography in the Nineteenth-Century Orientalist Art*, Tesis de doctorado, University of Maryland, 2005. pp. 65-68.

¹¹⁵ Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Roma, Apresso Lepido Facij, 1603. pp. 335-337.

representado sino también, por extensión, de África. Ya en el siglo XVIII, y especialmente en Francia, la moda de la *turquerie* materializó la fusión de África, la esclavitud y el Oriente en las artes visuales del siglo XVIII y se convirtió en el panorama en el cual el sujeto africano se expandió en la imaginaria francesa (Fig. 9). En este sentido Adrienne L. Childs señala que: “*La esclavitud de africanos fue una institución, que, al igual que el Oriente, formaba una parte integral de la historia francesa. Una gran red de relaciones entre la fantasía de la turquerie en las artes y las letras, las realidades económicas y políticas del colonialismo y el compromiso francés con los africanos contextualiza la imagen del negro en el arte francés del s. XVIII*”¹¹⁶.



Fig. 9 : Jean-Marc Nattier
*Mademoiselle de Clermont como
sultana* (1733)
Wallace Collection , Londres

Dentro de las obras del arte europeo correspondientes a este tropo visual, es emblemática la *Olympia* de Manet (Fig. 10). Diversos historiadores han dedicado páginas a su análisis sin embargo traeremos a esta discusión sólo a dos de ellos, quienes a nuestro entender aportan las interpretaciones más ricas respecto de la presencia de la criada negra en la obra.

¹¹⁶*Ibidem*, pp. 70-71. La traducción es mía.



Fig. 10: Edouard Manet
Olympia (1863)
Museo de Orsay, Paris

Por un lado, Boime, en la introducción de *The Art of Exclusion*, se ocupa del simbolismo del blanco y el negro y de qué manera estos pigmentos eran pensados por los propios artistas y por el entorno histórico, cultural y económico al que pertenecían. Al referirse a la obra afirma que Manet ha logrado un contraste dramático en el espacio pictórico sin el empleo del claroscuro, a través de la contraposición entre la criada y la cortesana. Para el autor no se trata de una resolución formal carente de simbolismo sino que en esa elección se ponen de manifiesto las divisiones raciales negro/ blanco ya convencionalizadas en términos de la paleta del pintor:

En primer lugar, Manet aporta uno de los aspectos fundamentales del estatus de las personas negras oprimidas en el mundo occidental. El rol doméstico de la sirvienta negra muestra inmediatamente que ella es la guardiana de la rutina diaria de Olimpia, (...) indica el estatus de su ama, que está apenas algo por encima de ella. En segundo lugar, la dialéctica del simbolismo blanco y negro de Manet señala inevitablemente a las empresas coloniales del Segundo Imperio. (...) La yuxtaposición de la cortesana y la sirvienta negra exotizada marca un sistema político mundial. Olimpia no sólo aparece triunfante sobre su cliente que la admira, quien le regala flores, sino también sobre el otro colonizado que media entre ellos. Al mismo tiempo Manet juega con las mitologías raciales construidas alrededor de las diferencias en el color de piel. (...) Pero en la *Olimpia* de Manet se trastocan las asociaciones tradicionales al identificar la blanquedad con la prostituta (...) aunque Manet manipuló el simbolismo del color como un instrumento de ironía, pero sobre la base de las cosmologías religiosas tradicionales que imaginaban la existencia como el choque entre los hijos de la luz y los hijos infieles de la oscuridad¹¹⁷.

¹¹⁷ Boime, Albert, *The Art of Exclusion: representing blacks in the Nineteenth Century*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1989. pp. 3-5. La traducción es nuestra.

Por su parte, Griselda Pollock complejiza la interpretación de la obra al trabajar con la intersección de los conceptos de raza, sexualidad y orientalismo. Esta imagen paradigmática es un excelente ejemplo de cómo los artistas de la época buscaron aportar un sentido de lo moderno usando las tradicionales construcciones orientalistas de raza y sexualidad. Pollock propone que *Olympia* pone en juego el orientalismo al usar el motivo de la criada negra y la mujer blanca sexualizada. Al mismo tiempo, vuelve explícita esa modernidad a través de la figuración de sujetos contemporáneos, de la puesta en escena de consideraciones de clase, y de la indagación del tropo de la mujer africana:

Sin intención de querer desplazar los argumentos existentes sobre cómo esta pintura debe ser leída en relación con aspectos de la sexualidad moderna (...) sugiero que se ha descuidado un eje importante (...) establecido por 'la otra mujer', (...) modelada como un elemento crucial en la renegociación de la pintura en su propio contexto de producción. Ignorar la relación de la pintura con el orientalismo significa ignorar la modernidad de esta representación de una mujer negra como una mujer de la clase trabajadora en la metrópoli, una negra parisina, una negra de los suburbios. Produce su implícita y acrítica prostitucionalización al fundir servidumbre y entorno sexualizado. (...) El punto principal es que nos da una manera de ubicar la figura de la criada dentro de la modernidad metropolitana y no como negritud 'vacía' [blank darkness] o como atributo exótico de la sexualidad corrupta (Gilman, Clark, Reff) donde se la coloca habitualmente en las historias del arte¹¹⁸.

Partiendo de esta tradición iconográfica europea comenzaremos a analizar el cuadro de Raymond Quinsac Monvoisin¹¹⁹. En *La porteña en el templo*¹²⁰ (Fig. 11) el empleo de la figura del criado negro como una herramienta pictórica no es tan

¹¹⁸ Pollock, Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999. p. 285. La traducción es nuestra. En el texto, Pollock hace referencia a los análisis de Sander L. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. New York: Cornell University, 1985; Clark, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, London, Thames & Hudson; New York, Knopf, 1984; y Reff, Théodore, *Manet, Olympia*, New York, Viking Press, 1977.

¹¹⁹ Nació en Burdeos, Francia en 1790 y murió en París en 1870. Comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y en 1816 ingresó al taller de Pierre Narcisse Guérin donde fue condiscípulo de Bodinier, Court y Delacroix. Desde 1827 y durante 15 años, participó en el Salón de París, alcanzando repercusión en el medio artístico francés. En 1842 fue convocado para dirigir una Escuela de Bellas Artes en Santiago de Chile y Buenos Aires se convirtió en una escala de su viaje. A pesar de su corta estadía de tres meses en la ciudad ejecutó cuadros de gran calidad como *La porteña en el templo*, *Gaucho federal* y *Soldado de Rosas* y algunos retratos. Llegado a Chile conoció a Sarmiento y fue maestro de artistas argentinos como Procesa Sarmiento, Gregorio Torres, de ascendencia africana, y Benjamín Franklin Rawson, exiliados en aquel país.

¹²⁰ Óleo sobre tela, 156x142 cm, Colección particular.

evidente como en las pinturas europeas ya que ese rol lo juega principalmente la vestimenta negra que lleva la modelo. Además no se establece ningún acercamiento entre ambos personajes que ponga en contacto sus tonos de piel; el criado forma parte de la masa compacta y oscura que rodea a la dama, creada por las telas y la penumbra del espacio. Se trata de una obra de gran calidad en cuanto a su factura, cuyo motivo, las porteñas en la iglesia o yendo a misa, se emparenta con imágenes realizadas por Hipólito Bacle¹²¹ o Juan León Pallière¹²².

La obra fue encargada, al igual que *Gaucha Federal* y *Soldado de Rosas*, por el barón Enrique Picolet d'Hermillon, cónsul general del reino de Cerdeña en Buenos Aires, quien la tuvo en su poder hasta su alejamiento del país en 1848. Luego de su partida rumbo a Río de Janeiro, el barón la dejó en manos de Pedro Sáenz de Zumarán, residente en Montevideo, y luego pasó a la familia de Ramón J. Cárcano, quien la cedió a Ángel Lezica, hijo de Rosa Lastra, la posible retratada¹²³. Actualmente esta obra integra una colección privada¹²⁴.

Algunos estudiosos del arte argentino del siglo XIX señalan que la dama del óleo es Rosa Lastra¹²⁵ quien en 1842, al momento de realizarse el cuadro, contaba con cerca de 16 años y aun no se había casado con Ambrosio Lezica. Esto parece fundarse en los dichos de un descendiente de la familia Lezica Lastra. Sin embargo,

¹²¹ Nos extenderemos sobre la vida y obra de este artista en un apartado posterior.

¹²² Nació en Río de Janeiro en 1823 y murió en Lorris, Francia, en 1887. Luego de un primer viaje a América y un periodo de formación artística en Europa, en 1855 se radicó en Buenos Aires, donde vivió durante una década encargado de un taller y abocado a la enseñanza. En excursiones a Montevideo, el campo y el norte argentino desarrolló gran precisión en los dibujos de aspectos típicos de la vida en América que le valieron un amplio reconocimiento. Años de trabajo le permitieron publicar entre 1864 y 1865, su famoso *Album Pallière. Escenas Americanas. Reproducción de cuadros acquarelas y bosquejos* en los que plasmó tipos humanos, costumbres y trajes con una visión romántica atenta a lo pintoresco y exótico. A su regreso a Europa, expuso en el Salón de París óleos con temáticas costumbristas criollas que luego abandonó por pinturas de tema histórico y mitológico.

¹²³ Solá, Miguel y Ricardo Gutiérrez, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948. p. 24.

¹²⁴ En un artículo publicado en el diario *La Nación* (14 de febrero de 1960) del Carril relató la historia del cuadro y señaló que de esta obra existen cuatro versiones y una copia. En el año 2011 se suscitó una controversia debido a que la casa de subasta Roldán incluyó en su catálogo de mayo una *Porteña en el templo* sin la firma de Monvoisin, proveniente de la colección Milberg Zumarán de Montevideo. Esto generó cartas y contra-cartas de parte de Bonifacio del Carril (h) y los directores de Roldán. Ver "Carta de Lectores", *La Nación*, 4 y 11 de mayo de 2011 respectivamente. La obra en cuestión, al igual que la perteneciente a la colección del Carril subastada en 1999 por Saráchaga, no encontró compradores.

¹²⁵ Ribera, Adolfo Luis, *El retrato...* p. 247.

James, uno de los biógrafos de Monvoisin, pone en duda esta identidad y sostiene que:

¿Es realmente exacto que este cuadro haya sido inspirado por la señora Rosa Lastra de Lezica como su hijo, don Ángel Lezica, lo afirma? Tenemos motivos para creer que otra posibilidad es igualmente plausible. El barón Picolet d'Hermillon fue amigo íntimo de don Faustino Lezica, fuerte comerciante de Buenos Aires (...) Don Faustino y doña Florencia Thompson de Lezica tenían por costumbre recibir en su casa de Buenos Aires a los viajeros más afamados de todos los rincones del mundo (...) Monvoisin fue recibido en la intimidad de su hogar, pues hizo dos dibujos a lápiz de sus jóvenes hijos (...) ¿Habría sido Florencia Thompson de Lezica la inspiradora? Puesto que la ha admirado como a una de las damas más encantadoras de la sociedad de Buenos Aires, es esta una suposición que se impone¹²⁶.

A favor de este último supuesto debemos decir que el estricto color negro que lleva la dama -y que es asignado al luto que mantiene Rosa Lastra a tres años de la muerte de su padre y uno de sus hermanos durante la rebelión de los Libres del Sur de 1839 contra el régimen rosista¹²⁷- no difiere de la vestimenta que lucían las porteñas para ir a la iglesia, según consigna un libro de memorias¹²⁸ y tal como podemos ver en las litografías de Bacle. Como sea, lo fundamental en este análisis es la presencia del criado negro junto a la dama. La práctica de hacerse acompañar a la iglesia por un criado o esclavo llevando una pequeña alfombra era común en toda América. La ausencia de sillas, bancos o reclinatorios en los templos requería el uso de este implemento para que las señoras pudieran arrodillarse o sentarse en el piso a rezar. Al respecto un caballero inglés residente en Buenos Aires en la primera mitad de la década de 1820 marcaba la diferencia con su país natal: *“Las familias son acompañadas a misa por sus sirvientes y esclavas, quienes llevan una alfombrita sobre la cual han de arrodillarse las damas. Tienen pocos misales y supongo que se asombrarían de ver a nuestros criados ingleses de resplandeciente librea, cual si fueran mariscales austriacos, caminar delante de sus patronas con una pila de libros de misa”*¹²⁹.

¹²⁶ James, David, *Monvoisin*, Buenos Aires, Emecé, 1949. pp. 38-40.

¹²⁷ Gelman, Jorge, “La rebelión de los estancieros. Algunas reflexiones en torno a los Libres del Sur de 1839”. En: *Entre pasados*, 22, Buenos Aires, 2002. pp. 113-144.

¹²⁸ “(...) *el traje para la iglesia era siempre negro, a ninguna se le ocurría presentarse en el templo de color*” en Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, FNA. p. 176.

¹²⁹ Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires. 1820-1825*, Buenos Aires, Solar, 1962. p. 125. El anónimo escritor parece haber sido Thomas George Love, fundador del periódico inglés *The British Packet*. Ver Mulhall, Michael, *The English in South America*, Buenos Aires, “Standard Office” y London, Stanford, 1878. p. 333; Graham-Yooll, Andrew, *La colonia olvidada. Tres siglos de habla inglesa en la*



Fig. 11: Raymond Quinsac
Monvoisin
La porteña en el templo
(1842)
Colección privada

La dama porteña, sentada sobre una alfombra, parece concentrada en sus oraciones. El espacio en el que se inscriben las dos figuras, delante de lo que aparenta ser un confesionario, abre sobre el costado izquierdo la perspectiva de una de las naves laterales de la iglesia. El rol fundamental que juega la luz en esta composición ha sido señalado por quienes se han referido a la obra¹³⁰. El haz luminoso que cae sobre el rostro y las manos de la retratada enfatiza la blancura de su piel y convierte, sobre todo a las manos que sostienen el pañuelo de encaje en el principal centro de atención de la escena. Como mencionamos con anterioridad, la vestimenta de color negro que lleva la modelo es de suma utilidad como herramienta

Argentina, Buenos Aires, Emecé, 2007. p. 118 n 1.

¹³⁰ Por un lado, Adolfo Ribera marcó la importancia de la luz con interés formal mientras que Roberto Amigo propone la comparación entre *Soldado de Rosas* y *La porteña en el templo*, señalando que “si la primera pintura es la representación del pecado de indolencia, la segunda refiere a la virtud cristiana. El rostro iluminado de la “*joven mujer cuyos rasgos anuncian el candor, en actitud de adoración ante el más angusto de los misterios de la religión cristiana*”. (Así se define la iconografía de la Fe en H. Gravelot y C. Cochin, *Iconología por figuras* publicada en París en 1791). Ver Ribera, Adolfo Luis, “La pintura”. En: *Historia General del Arte...* p. 196; y Amigo, Roberto, “Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”. En: *Historia y Sociedad*, 13, Medellín, 2007, pp. 25-43. p. 28.

pictórica y el artista saca provecho de ella generando un marcado contrapunto entre luces y sombras. El espacio que rodea a la joven aparece en penumbras y por detrás de su espalda emerge el segundo personaje, que fija sus ojos en su patrona. Sólo asoma parte del tronco y de la cabeza del jovencito. Lo vemos de frente, levemente inclinado hacia adelante, con facciones bien definidas a pesar de la media luz en la que se encuentra. Sorprende el atuendo que luce el muchacho ya que en un alto porcentaje de las representaciones de afrodescendientes se los muestra con ropajes sumamente pobres y, muchas veces, rotos. Viste un frac oscuro ribeteado, camisa blanca, corbatín, y sostiene en su mano un sombrero de copa, en señal de respeto por el sitio en que se encuentra. Consideramos dos posibilidades, no necesariamente excluyentes: que los criados/as portadores de alfombras efectivamente asistieran vestidos elegantemente a los templos, y/o que el artista haya tomado como referencia la litografía de Bacle ya aludida. En la obra de Pallière, realizada con posterioridad y que lleva el mismo nombre que el cuadro de Monvoisin, aparece también una indumentaria elegante para la criada de ascendencia africana.

La pose que adopta la retratada permite al artista plantear una forma piramidal en la composición en conjunción con puntos de atención de la obra definidos por el haz de luz: el vértice en el que se ubica la cabeza y la base conformada por la falda oscura sobre una colorida alfombra. Sin embargo, la ‘perfección’ de la forma se ve empañada por la aparición del sirviente por detrás. A pesar del protagonismo que la luz confiere al rostro de la modelo, se crea una competencia visual entre ambas cabezas, una especie de vértice superior duplicado. La ubicación de las mismas casi a igual altura produce este desplazamiento del foco de atención, acentuado por la mirada que el muchachito dirige a su ama. Sin embargo, no se podría decir que se trata de una mirada de admiración como en aquellas del arte europeo, tal vez por el ámbito en el que ocurre la escena. O tal vez porque no estamos frente a un retrato sin más, como es el caso de las pinturas del viejo continente en las que existe un juego de miradas dentro del cual el criado contempla con devoción –en muchas de ellas- a su patrona ofreciéndole algún objeto mientras que la dama enfoca su mirada fuera del cuadro.

El artista ha empleado el color rojo con profusión en la pequeña alfombra, combinándolo con amarillo, verde y blanco. Sin embargo, es remarcable la ausencia

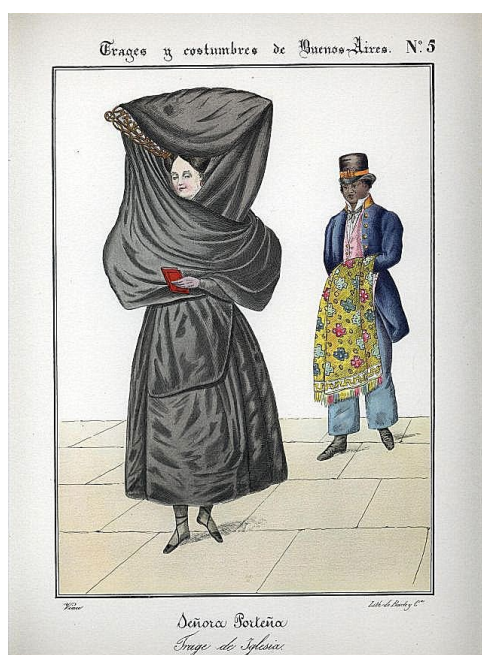
de indicios de que sea una obra producida en Buenos Aires durante la época rosista; tratándose de un cuadro de 1842, etapa en la que se hacía imprescindible lucir signos visibles de adscripción al régimen.

Nos referiremos brevemente a las obras de Bacle y Pallière ya aludidas. La litografía *Señora porteña. Trage de iglesia* pertenece al cuadernillo n° 2 del Álbum *Trages y Costumbres de Buenos Ayres* (1833-1834), el cual caracterizaré en el apartado siguiente.



El riguroso color negro en la vestimenta que luce la mujer es similar a la que presenta el cuadro de Monvoisin, salvo por el enorme peinetón que adorna su cabeza. La inclusión del accesorio está en sintonía con la moda de mediados de 1830, abandonada en la década siguiente. El muchachito mantiene la elegancia en el vestir pero sin el refinamiento de su par representado en el óleo. Está ataviado con una chaqueta corta en color marrón, abotonada en el frente que deja ver por debajo una camisa blanca. Lleva un moño rojo al cuello y pantalones en color azul claro. Es extraño su sombrero que no llega a ser una galera como

tampoco una simple gorra y que desluce en parte la elegancia de su indumentaria. En cuanto a la articulación que se da entre las dos figuras, es interesante la mirada un tanto ansiosa que la mujer echa por detrás de su hombro, como comprobando que el criado esté allí, mientras el criado mira hacia el frente de manera indiferente. A su vez, el juego con una perspectiva violenta le permite al dibujante presentar a los personajes de acuerdo a una proporción jerárquica.



Existe otra litografía salida del taller de Bacle que lleva el mismo nombre y la comparación entre ambas arroja algunas diferencias. La mujer lleva en sus manos lo que suponemos un misal en lugar de un abanico como en la anterior; el criado es de mayor edad y ha cambiado su vestimenta, en este caso algo más arreglada; se ha perdido la interrelación entre las dos figuras, ahora cada una sumida en su propio mundo, y la jerarquía viene dada por la ubicación del muchacho caminando detrás de su ama. Es probable que ambas litografías pertenezcan a álbumes

distintos (como veremos en el apartado siguiente, el cuadernillo correspondiente a las señoras porteñas fue reeditado en 1835). Arriesgaríamos que la primera de las imágenes es anterior a la segunda ya que en la parte superior figura el número de cuadernillo en el que estaba incluida, lo que no ocurre con la segunda.

En la acuarela *La porteña en el templo*¹³¹ de Pallière (Fig. 12), la dama ha abandonado el estricto color negro de la vestimenta, sólo conservado en la mantilla -en este caso de encaje- y los adornos de la falda. Realizada algunas décadas después que las obras del taller de Bacle y del óleo de Monvoisin, es probable que la moda hubiera cambiado y que los dichos de Wilde acerca de que “*el traje para la iglesia era siempre negro; a ninguna le ocurría presentarse en el templo de color*¹³²” fueran, para entonces, obsoletos. La imagen litografiada en blanco y negro formó parte del *Álbum Pallière. Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*¹³³, que apareció por entregas entre mayo de 1864 y junio de 1865. Gracias a datos tomados de los diarios de la época, Payró consigna que el grabado fue publicado en mayo de 1864¹³⁴.

¹³¹ Acuarela circular, diámetro: 16 cm, colección privada.

¹³² Wilde, *op. cit.* p. 176.

¹³³ Este álbum estaba compuesto por 52 litografías impresas en el taller de Jules Pelvilain. La mayor parte de ellas daban cuenta de sus viajes por países limítrofes y el interior de la Argentina.

¹³⁴ Payró, Julio E., *El pintor Juan León Pallière (1823-1887)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 1961. p. 40.



Fig. 12: Juan León Pallière
La porteña en el templo
 (c. 1860)
 Colección Privada

Es bien distinta del óleo de 1842, cargado de una atmósfera lúgubre y opresiva. En este sentido, se debe tener en cuenta las ideas que Monvoisin traía respecto de la situación en Buenos Aires. James transcribe las propias palabras del artista: “*solo tengo motivos de complacencia por mi estadía en dicha ciudad. Mi nombre, contra lo que esperaba, era allí conocido. Trabajé mucho y vi al famoso Rosas, cuya tiranía ha oprimido a este desgraciado país durante unos veinte años y donde cometió tantos crímenes y cortó tantas cabezas; tuve el temor de caer bajo sus garras por circunstancias ajenas a mi persona, y hube de partir secretamente*¹³⁵”. Por su parte, la obra de Pallière, al margen de tratarse de una técnica diversa, nos muestra un espacio más amplio y luminoso, y la presencia de otras mujeres en el templo aporta vivacidad a la escena. En el mismo sentido acompañan la variación en el colorido de las telas, los adornos e implementos femeninos y la decoración y las imágenes propias de la iglesia, opacados en la obra de Monvoisin. Como ya señalamos con anterioridad, la criada está vestida elegantemente, si bien se aprecia que su vestimenta es de menor calidad que la de su patrona diferenciándose sobre todo por la mantilla, que no es de encaje. Los contrastes entre colores y texturas de las dos figuras están sumamente logrados. En lo que refiere a la interacción entre el ama y la criada, se podría decir que es inexistente. La señora tiene su cabeza levemente girada para mirar directamente al espectador (también lo hace la dama sentada sobre la izquierda) mientras que la

¹³⁵ James, *op. cit.*, p. 32

joven acompañante, ubicada a sus espaldas, dirige sus ojos hacia el frente, por lo cual sólo podemos verla de perfil. Al igual que el criado de la litografía de Bacle, parece abstraída en sus pensamientos. No obstante, el pintor ha sabido complementar plásticamente ambas figuras.

Las obras de Bacle y Pallière pertenecen indudablemente al género costumbrista. Esta adscripción parece menos explícita para el óleo de Monvoisin teniendo en cuenta que podría tratarse de un retrato. Consideramos, sin embargo, que en ella se produce una superposición entre el género retratístico y el de costumbres, tópico que abordaremos en el capítulo 4 de esta tesis tomando en consideración otra obra.

Es probable que el atavío elegante de los criados corresponda a un rasgo de ostentación de la elite porteña que enaltece y destaca el estatus del retratado como veremos que sucede también en imágenes posteriores.

Retratos de familia: vida cotidiana, intimidad y símbolo de estatus

¿Qué nos dice acerca de la relación de un grupo familiar con sus criadas o criados la intención de hacerse retratar junto a ellos? ¿Es posible advertir qué vínculos se establecían entre amos y criados? Son varias las obras a considerar en este apartado y abarcan un período temporal estrecho que transcurre entre las décadas de 1830 y 1860: *Señora Porteña. Por la mañana* (1834-35), *Tertulias de Pellegrini* (c. 1831), *La familia Lastra en 1849*, *La familia Bernal y una criada* (¿1859?) y *Patío Porteño en 1850*.

No obstante tratarse de un lapso de tiempo corto se pueden diferenciar dos momentos marcados por contextos políticos excluyentes: las imágenes realizadas durante el régimen rosista y las posteriores a ese régimen. Contemporáneas entre sí encontramos las litografías de Bacle y las acuarelas de Pellegrini, realizadas en formatos y técnicas menos ostentosas que el óleo. Ambas dan gran importancia a los interiores de las casas. Para el segundo momento, tenemos las restantes obras mencionadas, incluida la de la familia Lastra, a pesar de que la tarjeta identificatoria la ubica en 1849. Volveremos sobre esta cuestión al analizar el cuadro.

Señora porteña por la mañana

Existen tres litografías con este título que fueron incluidas en el álbum *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Ayres*, salido del taller de César Hipólito Bacle. Poco se sabe de la formación artística de este litógrafo ginebrino. Entre 1819 y 1821 participó de dos expediciones a Senegal en calidad de artista botánico. A fines de 1827 se estableció en Buenos Aires con su familia, y en 1828 creó junto a su mujer Andrea Macaire¹³⁶ la firma Bacle & Cia en sociedad con el artista francés Arthur Onslow¹³⁷. A fines de 1829, el establecimiento adquirió rápido progreso, por cuanto el gobierno designó a la firma con el título de Impresores Litográficos del Estado. Por casi una década se mantuvo como el principal productor de litografías en la ciudad. En marzo de 1837 Bacle fue acusado de conspirar contra el gobierno de Rosas y permaneció en prisión por seis meses. Murió a principios de 1838. Variados fueron los trabajos de su taller litográfico; se realizaron retratos de altas personalidades (la intención era publicar una serie de cuadernos bajo el título *Fastos de la República Argentina*, que incluyeran retratos de hombres célebres de la provincias del Plata con un texto biográfico¹³⁸), los álbumes *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Ayres*, la *Colección General de Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Ayres*, programas ilustrados de teatro, planos, mapas, folletos, partituras. También se editaron publicaciones periódicas como *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires* (1835), *Museo Americano* o *Libro del Mundo* (1835) y *El Recopilador* (1836) que contaban con ilustraciones¹³⁹.

Es de nuestro interés el álbum *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Ayres*. Desde 1830 Bacle tuvo la intención de publicar una serie de cuadernos con imágenes que describieran las costumbres y tipos del país. Recién entre 1833 y 1834 logró realizar ese trabajo, compuesto de seis cuadernos con seis láminas cada uno; las

¹³⁶ Adrienne Pauline Macaire (1796-1855). Dibujante y pintora, se destacó como miniaturista. En Buenos Aires realizó varios retratos además de ilustraciones para su establecimiento litográfico.

¹³⁷ Pintor y dibujante al que se deben los retratos de Dorrego, Rosas y Quiroga litografiados en la firma Bacle & Cia.

¹³⁸ Del Carril, Bonifacio, "El Grabado y la Litografía". En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984. p. 368.

¹³⁹ Szir, Sandra, "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional". En: Garabedian, Marcelo, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa Argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Teseo, 2009. p. 60-64.

litografías podían ser en blanco y negro o coloreadas a mano y los dibujos fueron hechos por Andrea Macaire y otros dibujantes menos conocidos¹⁴⁰. 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 Moulin¹⁴¹); 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 Masculino; y 6º) los tipos populares de la campaña bonaerense. La aparición de los cuadernos era publicitada en *La Gaceta Mercantil*. Cada anuncio daba cuenta del contenido temático y se informaba que estarían a la venta a un ‘precio equitativo’¹⁴². El segundo cuadernillo, dedicado a las señoras porteñas y sus atuendos, inicia con láminas que llevan la leyenda *Por la mañana* y que las muestran en el interior de sus casas. Estas litografías revisten especial interés para este capítulo.

¹⁴⁰ Del Carril, *op. cit.*, pp. 371-372; Trostiné, Rodolfo, *Bacle*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953. p. 87.

¹⁴¹ Hippolyte Moulin nació en París hacia 1800. Dibujante y litógrafo, fue un estrecho colaborador de Bacle. Algunas de las obras que llevan la firma de Moulin son dos retratos de Rosas y la segunda edición del cuaderno *Señoras Porteñas* perteneciente al álbum *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires*. Se desconoce si permaneció en el país luego de la muerte de Bacle en 1838. En el Diccionario Bénézit he hallado un litógrafo de nombre Marie Sainte Ludovic Hardouin Hippolyte Moulin, que presentó cromolitografías en el Salón de París desde 1848 hasta 1879; conjeturamos que podría tratarse del mismo artista.

¹⁴² Marino, Marcelo, “Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires”. En: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009. p. 26.



Presentaremos aquí dos imágenes, conjeturando que la de la izquierda pertenece a la primera de las ediciones, y la de la derecha a la publicación de Moulin de 1835. En ambas se nos muestra un ámbito 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 atañen a los trajes en las 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 ve nada, 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, de Inglaterra en su mayor parte las primeras, y de Estados Unidos, los segundos¹⁴³. Las mujeres lucen sus cabelleras sueltas o trenzadas, sin los peinetones

¹⁴³ “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 Schmalling vende sus géneros un veinte

de rigor, imprescindibles si estuvieran en un ámbito público¹⁴⁴. Están vestidas y calzadas, prontas para salir a la calle. 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 desnudos, señalando tal vez su calidad de esclavo o liberto. En este punto creemos necesario explicar, de manera concisa, la condición de liberto. Legalmente, si el muchacho era nacido en el país, debía estar amparado por la Ley de libertad de vientres sancionada por la Asamblea del año XIII, según la cual todo hijo de madre esclava nacido en fecha posterior al 31 de enero de 1813 tenía la mencionada condición. Casi al mismo tiempo de decretarse la ley, se expidió un reglamento¹⁴⁵ como modo de atemperar las posibles reacciones de los dueños de esclavos que veían afectados sus derechos de propiedad. 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 libertos¹⁴⁶. El reglamento establecía que “*todos los niños de castas, que nacen libres, deberán permanecer en casa de sus patronos 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 patronos 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*¹⁴⁷. No sólo esta promesa de libertad se vio menoscabada por el mencionado reglamento; 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 obtendrían su

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 Un inglés, *op. cit.*, p. 73. En cuanto al mobiliario importado de Estados Unidos, ver Ribera, Adolfo Luis, “Mobiliario”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985. pp. 189-190.

¹⁴⁴ Marino, *op. cit.*, pp. 27-29.

¹⁴⁵ *Reglamento para la educación y ejercicio de los libertos*, 6 de marzo de 1813.

¹⁴⁶ Crespi, Liliana, “Ni esclavo ni libre: el status del liberto en el río de la Plata desde el periodo indiano al republicano”. En: Mallo y Telesca (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. p. 29.

¹⁴⁷ Frías, Uladislao S., *Trabajos legislativos de las primeras Asambleas Argentinas desde la Junta de 1811 hasta la disolución del Congreso en 1827*, Tomo I, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1882. p. 22.

libertad en 1833. 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 años¹⁴⁸. 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.

Este resquicio jurídico en el que estaban inmersos los libertos parece tener su contraparte en las imágenes de Bacle. En *Señora Porteña. Por la mañana* asistimos como espectadores del espacio íntimo, pero no somos los únicos. El pequeño criado también lo es. En las dos 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 nosotros. En la otra, el muchachito ocupa el centro del espacio, lo vemos de espaldas, contemplando él también la escena. Este lugar marginal que se le otorga en las obras se corresponde con la idea expresada al inicio de este análisis 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 las habitaban.

Tertulias de Pellegrini

Era costumbre muy generalizada, y especialmente entre las familias más notables y acomodadas, dar tertulias, por lo menos una vez por semana; a las que, con la mayor facilidad podía concurrir toda persona decente, por medio de una simple presentación de la dueña de casa, o uno de sus tertulianos¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Para un análisis sobre este tema ver Castro, Andrés Alejandro, “¿Libres o libertos? Los libertos de la Revolución de Mayo en la Buenos Aires de Rosas”. En: Ghidoli, María de Lourdes y Juan Francisco Martínez Peria (comp.), *Estudios Afrolatinoamericanos. Nuevos enfoques multidisciplinarios. Actas de las Terceras Jornadas del GEALA*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2013. pp. 727-742.

¹⁴⁹ Wilde, *op. cit.*, p. 111.

Entre estas distinguidas familias mencionadas en el epígrafe anterior se encontraban los Escalada, Riglos, Alvear, Oromí, Sarratea, Balbastro, Rondeau, Rubio, Casamayor, entre otras, aunque también era común que en las casas de gentes menos acomodadas tuvieran lugar estas reuniones durante la primera mitad del siglo XIX. La tertulia comenzaba temprano, cerca de las 8 de la noche y solía extenderse hasta la medianoche, si bien, en ocasiones, duraba hasta el amanecer. El mate era la bebida elegida; si se prolongaba hasta la madrugada, se agregaba el chocolate¹⁵⁰.

En este apartado tomaremos tres obras vinculadas a este mundo de las tertulias y realizadas por Pellegrini¹⁵¹ en torno al año 1831, según han señalado diversos coleccionistas. Si bien pueden aparecer con diversos títulos, se las suele conocer como *Bailando el Minuet en casa de Escalada* (Fig. 13), *Tertulia Porteña* (Fig. 14) y *Minuet en casa de Villarino* (Fig. 15). Ante todo debemos comentar que de esta última hemos hallado sólo la litografía publicada en 1841 que, asumimos, tiene como fuente una obra realizada en la década anterior. Esta conjetura se fundamenta en que se repiten varios de los personajes representados en las acuarelas cercanas a 1831.

¹⁵⁰ *ibidem*

¹⁵¹ Nació en Saboya en 1800 y murió en Buenos Aires en 1875. Se graduó como ingeniero en el Instituto Politécnico de París, ciudad en la que le propusieron viajar a Buenos Aires para ejecutar obras hidráulicas bajo el gobierno de Rivadavia. A su llegada en 1828 Rivadavia ya no gobernaba y recrudecían los enfrentamientos entre unitarios y federales. Con esta perspectiva, Pellegrini buscó un medio de subsistencia en la pintura de retratos, en su mayor parte a la acuarela. Realizó cientos de ellos en los que está plasmada gran parte de la sociedad porteña. También ejecutó vistas de la ciudad con el acento puesto en las edificaciones. Los ámbitos de sociabilidad no escaparon a su pincel, ejemplificados en las tertulias y los bailes urbanos y rurales. En un principio sus dibujos y acuarelas fueron litografiados en el taller de Bacle pero en 1841 estableció su propio negocio, Litografía de las Artes, y publicó el álbum *Recuerdos del Río de la Plata*. Como ingeniero llevó a cabo el proyecto del antiguo teatro Colón inaugurado en 1857.



Fig. 13: Carlos Enrique Pellegrini
Bailando el minuet en casa de Escalada
Litografía



Fig. 14: Carlos Enrique Pellegrini
Tertulia Porteña
Acuarela



Fig. 15: Carlos Enrique Pellegrini
Minuet en casa de Vilarriño
Acuarela

Las damas asistían a estos reuniones vestidas con sus mejores trajes, acordes con los dictados de la moda europea. A medida que avanzaba el siglo XIX, se dejó atrás la moda imperio y se comenzó a revelar gradualmente la forma real del cuerpo: la cintura se ciñó en su posición natural, se ajustó la parte superior del cuerpo y la falda se hizo más amplia, en forma de campana. Las mangas también presentaron modificaciones, las cortas y abullonadas se usaban generalmente por la noche y las largas para el día¹⁵². En cuanto a los tocados, se advierte la moda del cabello peinado con raya al medio y adornado con profusión de bucles y trenzas, con el agregado del uso de los peinetones, característicos de las damas de Buenos Aires entre los años 1830 y 1837, cuyo fabricante más reconocido fue el español Manuel Mateo Masculino¹⁵³. Respecto de los peinados, las mujeres no lucen moños rojos –con excepción de la dama sentada en el costado izquierdo- aunque los hombres usan chalecos y divisa punzó. Debe señalarse que el uso de esta última fue decretado en febrero de 1832 y no para toda la población sino para quienes actuaban dentro de la

¹⁵² “Introduction to 19th-Century Fashion”, V&A Museum.

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/introduction-to-19th-century-fashion/>

¹⁵³ Para un análisis en profundidad acerca de este implemento ver Marino, *op. cit.*

administración pública o cobraban alguna clase de estipendio del erario público¹⁵⁴. Tres años después, por medio de otro decreto se enfatizó su uso en los ámbitos escolares¹⁵⁵. En este sentido los signos externos del ‘ser federal’ ubicarían la obra en un rango de fechas comprendido entre 1832 y 1837, con anterioridad a la generalización de estos símbolos.

Como anticipamos, el pintor juega con un repertorio limitado de personajes, reuniéndolos en grupos pequeños. Esto no sería nada especial si pensamos que los asistentes a dichos convites solían pertenecer a las mismas familias. Sin embargo, lo sugestivo es que los concurrentes presentan escasas variaciones tanto en sus poses, gestos y vestimentas como en su ubicación en las obras. Ejemplos de ello son las dos mujeres que aparecen a la izquierda en las tres composiciones, la jovencita con el vestido adornado con moños, la señora mayor sentada de frente al espectador sobre el sofá del fondo, la dupla conformada por el sacerdote y el hombre a su lado, sobre el costado derecho.

Hemos hallado dos descripciones distintas para el denominado *Bailando el Minuet en casa de Escalada* (Fig. 13). La vivienda conocida como ‘altos de Escalada’ se situaba sobre la calle Victoria (hoy Hipólito Irigoyen) y se extendía desde el terreno que ocupó la antigua legislatura hasta la calle Reconquista (hoy Defensa). En el reparto de tierras de la Santa María de los Buenos Ayres en 1583, Juan de Garay había asignado este solar a don Rodrigo Ortiz de Zárate. En las últimas décadas del siglo XVIII, fue adquirido por la familia Escalada ya convertido en un edificio de dos plantas, poco comunes en la ciudad para ese momento. La planta baja estaba reservada a locales comerciales y en la planta alta se encontraba la vivienda de la familia. Era una lujosa residencia con un balcón corrido a todo lo ancho del frente. Con el correr de los años, la casona perdió su antigua importancia y

¹⁵⁴ Decreto del 3 de febrero de 1832: “*Consagrar del mismo modo que los colores nacionales, el distintivo federal en esta provincia y constituirlo, no en una señal de división y de odio, sino de fidelidad a la causa del orden y de paz y unión entre sus hijos bajo el sistema federal.*” Debían usarlo: “*todos los empleados civiles y militares, incluso los jefes y oficiales de milicia*”, mientras que los “*seculares y eclesiásticos*” lo usarían siempre y cuando “*gocen de sueldo, pensión o asignación del tesoro público*”. Asimismo “*los militares y milicianos deberán llevar la inscripción “Federación o Muerte”, mientras que el resto solamente la palabra “Federación” en sus divisas. Si no se cumplieran las disposiciones de los artículos del edicto, había que proceder a la suspensión “inmediata de sus empleos por sus respectivos jefes o magistrados de quienes dependan*”. Ver Pradère, Juan A., *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, Ed. J. Medesky e hijo, 1914. pp. 27-28.

¹⁵⁵ Pradère, *op. cit.*, p. 28.

finalmente se transformó en un inquilinato. El edificio fue conocido entonces con el nombre de la ‘Cuartería’ y fue finalmente demolido en 1887. En el libro de González Garaño en el que examina la vida y la obra de Pellegrini, se nombra a cada uno de los asistentes al baile: Toribia Escalada y Antonio Reyes conforman la pareja de baile; luego, empezando por la izquierda, se encuentran Mercedes Demaría de Demaría, Dolores Reynoso de Pacheco, Indalecia Oromí de Escalada, Manuel de Escalada, Nieves Escalada de Oromí, Encarnación Demaría de Lawson, Tomasa de la Quintana de Escalada, Luisa Demaría de del Mármol, Inocencio de Escalada, Petrona Demaría de Arana, el futuro arzobispo de Buenos Aires don Mariano José de Escalada y el pintor C. H. Pellegrini, que mira hacia el frente¹⁵⁶. Por lo tanto, teniendo en cuenta estos personajes resulta congruente la localización de la tertulia en casa de los Escalada. Sin embargo, una noticia aparecida en *Caras y Caretas* hacia fines del siglo XIX en la que se hace referencia a las bodas de oro del Dr. Luis Sáenz Peña, acompañaba la nota con el retrato de los esposos y con este grabado de Pellegrini¹⁵⁷. Se lo elige como ilustración de la década de 1840, tal vez porque la litografía fue publicada en 1841¹⁵⁸. Allí se señala que la tertulia transcurría en la casa de Rosas y que la pareja de baile estaba formada por Manuelita y el señor Mandeville, ministro inglés en Buenos Aires. El Gobernador es quien está sentado junto al piano; Encarnación Ezcurra y Agustina Rosas también están presentes. ¿Por qué el semanario *Caras y Caretas* relacionaría esta imagen con la casa de Rosas? Tal vez se tratara de la casa de los padres de don Juan Manuel ya que, según relata González Garaño, Pellegrini era asiduo visitante de la casa de León Ortiz de Rosas y Agustina López de Osornio y había puesto sus ojos en la hija menor del matrimonio, Agustina, que, sin embargo, se casó con el general Lucio Mansilla, mucho mayor que ella¹⁵⁹. Tomando por caso las dos mujeres sentadas a la izquierda, Mercedes Demaría

¹⁵⁶ González Garaño, Alejo B., *C.H. Pellegrini: su obra, su vida, su tiempo*, Amigos del Arte, 1946. p. 309.

¹⁵⁷ *Caras y Caretas*, “Las bodas de oro del Dr. Luis Sáenz Peña”, 19 de noviembre de 1898. En la misma revista pero tres décadas después (23 de mayo de 1931), se lo menciona como una tertulia en casa de los Escalada.

¹⁵⁸ *Álbum Recuerdos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1841. Este álbum contaba con 20 litografías en blanco y negro relativas tanto a la campaña como a la ciudad de Buenos Aires.

¹⁵⁹ Mansilla, Lucio V., *Mis Memorias. Infancia-Adolescencia*, Buenos Aires, CM editores, 2006. p. 203; González Garaño, Alejo B., *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875*, Buenos Aires, Imprenta Busnelli, 1939. p. 51-52.

y Dolores Reynoso según González Garaño, resulta intrigante la diferencia de edades entre ellas pues ambas para 1831 rondaban los 30 años.

En cuanto a *Minuet en casa de Villarino* (Fig. 15), del Carril afirma que el señor del chaleco rojo –asistente también en la anterior- es Pablo Villarino y que la primera señora de la derecha (nuestra izquierda) es Antonia Dupuy de Villarino, su esposa. La pareja de baile la forman Evaristo Villarino y probablemente Ignacia Bonavia de Villarino, “*todos identificados por los retratos individuales de Pellegrini*”¹⁶⁰. Siguiendo las descripciones de González Garaño y de Bonifacio del Carril, ambos dan distintas identidades a esta señora sentada a la izquierda y que participa en las tres imágenes. En este punto, quisiéramos señalar que la mujer en cuestión recuerda a la Encarnación Ezcurra del *Candombe Federal* de Martín Boneo, obra analizada en el capítulo 3 de esta tesis.

Ahora bien, ¿tiene relevancia la casa en la que se desarrolla la tertulia o quiénes sean los asistentes? Consideramos que sí, aunque la importancia que le otorgamos no está en consonancia con el atractivo que tuvo para los autores mencionados, que fue caracterizar la elite porteña de la primera mitad del siglo XIX. Nuestro interés se relaciona con la presencia de otro personaje en las escenas. En ninguna de las descripciones antedichas se menciona, ni siquiera en forma genérica, a la asistente que se repite en todas ellas: la criada negra. Y en esta inclusión radica la trascendencia acerca de quiénes sean los representados, habida cuenta del rol que adquiere la muchacha en las obras y de la acostumbrada vinculación entre Rosas y los negros.

Es sintomático el absoluto mutismo historiográfico respecto de su presencia en las obras, teniendo en cuenta que se trata del único personaje que sufre cambios importantes en su representación. Esta omisión en la enumeración de los asistentes indica la asimilación, por parte de los autores, de la criada a un objeto decorativo o por lo menos a un elemento más de la ambientación de la escena. La similitud de las imágenes, en las que se repiten los personajes y sus poses estáticas, genera cierta monotonía al observarlas en conjunto. Esa uniformidad se ve en parte quebrada con la modificación de los espacios interiores, las diferencias de colores y texturas, la variación en los cuadros y elementos decorativos. Y también con la inclusión de la

¹⁶⁰ Del Carril, Bonifacio, “El minuet de Pellegrini”, *La Nación*, 29 de septiembre de 1963.

criada. Su reiteración es extraña y poco verosímil, ya que parece tratarse de la misma persona en casas distintas. Su ubicación, gestos y postura varían en las distintas composiciones y, en este sentido, resulta interesante su desplazamiento espacial. Como estamos analizando en esta sección, era relativamente común que los sirvientes de origen africano fueran representados junto a sus patrones, por lo cual esta aparición no resulta novedosa. Nos preguntamos, sin embargo, por qué incluirla de esa manera. Respecto de otras obras de Pellegrini como las que muestran la ciudad, sus edificios y plazas, en las que le era posible poner en práctica sus conocimientos de ingeniero, o las actividades en la campaña, que permitían otorgar variedad en la representación de paisajes y tipos, las escenas en un interior doméstico se tornan algo inanimadas. No sólo por la escasa amenidad del entorno sino porque probablemente el artista debía ceñirse a que cada uno de los asistentes respondiera a un retrato. En este sentido, resulta interesante pensar que Pellegrini agregara a la criada para hacer más entretenida la escena, para otorgarle cierta vivacidad y contarnos una historia.

Desconocemos en qué orden Pellegrini realizó las acuarelas. Sin embargo, el desplazamiento espacial de la criada permite imaginar una secuencia temporal de las obras, una suerte de narración de la cual la muchacha es la protagonista. Si tomamos en conjunto las tres imágenes, ella es la única que realiza una acción concreta en una obra que es, ante todo, descriptiva. Podría decirse que quienes danzan también llevan adelante una acción; pero las dos parejas de baile están figuradas de igual manera, congelados en el mismo paso del minué. En las imágenes en color con las que contamos la criada lleva un vestido celeste, una pañoleta blanca sobre los hombros y tiene el cabello recogido. En un primer momento la joven se asoma por la puerta de vidrio repartido entreabierto, trayendo el infaltable mate de la tertulia (Fig. 13). Parece espiar la escena, sus ojos vivaces se dirigen a la concurrencia mientras sorbe la infusión, seguramente destinada a uno de los invitados. Para la siguiente escena, la vemos de pie, luego de ingresar a la habitación (Fig. 14). Esta parada detrás de la primera dama de la izquierda, quien ha tomado el lugar que ocupaba Pellegrini en las otras dos obras y que, al igual que aquel, mira directamente al espectador. El rostro de la criada está representado de frente y, sin embargo, no replica la mirada de la dama sino que parece posar sus ojos en un fuera de campo

incierto para nosotros. En la secuencia final, y como quien no quiere la cosa, aparece sentada en el salón como una contertulia más (Fig. 15). Ya ubicada junto a los demás, nos sonríe desde su silla. ¿Cabría la posibilidad de que Pellegrini pretendiera dar cuenta del protagonismo de los descendientes de africanos en el período?

La familia Lastra vs La familia Bernal

En esta sección trabajaremos con dos lienzos ejecutados con fecha posterior a la caída de Rosas: *La familia Lastra*, atribuido a Cayetano Descalzi¹⁶¹ (Fig. 16), y *La familia Bernal y una criada* de Prilidiano Pueyrredón (Fig. 17). Respecto del primero, Ribera afirma que se trata de una obra hecha por el artista a pesar de encontrar problemas para reconocerle valores plásticos; atribuye estas dificultades al mal estado de conservación en que se encontraba al momento en que el estudioso escribe sus libros¹⁶². En época posterior, y luego de pasar por el taller Tarea de conservación y restauración, los investigadores encuentran esta atribución no muy convincente¹⁶³. Otra cuestión se presenta en relación con el año consignado en el título, 1849. El artista Claudio Lastra¹⁶⁴, quien aparece en esta tela con su paleta de pintor, había nacido en 1838 y, por lo tanto, para esa fecha debía contar con 11 años de edad. El Lastra del cuadro había superado claramente la adolescencia y ya era un hombre joven. Por tal motivo ubicaríamos esta obra dentro del período posrosista a pesar de no poder dar una fecha cierta de realización. Por su parte, los investigadores del taller Tarea conjeturan que podría haber sido realizado antes de o en 1858, más

¹⁶¹ Nació en Italia en c. 1809. Pintor y grabador italiano que llegó a Buenos Aires en la década de 1820. Desarrolló su carrera durante el período rosista y debe gran parte de su fama a uno de los retratos del Restaurador, conocido como *Rosas el Grande*, imagen que fue litografiada en París y tuvo amplia circulación en la época. Otra de sus obras importantes es *Boudoir Federal*, cuyo paradero se desconoce. Falleció en 1886

¹⁶² Ribera, Adolfo, *El retrato en Buenos Aires*, Buenos Aires, p. 149; "La pintura". En: *Historia del Arte...* pp. 184-185.

¹⁶³ Burucúa, José Emilio et al., *TAREA de diez años*. Edición de textos a cargo de Andrea Jáuregui y Gabriela Siracusano. Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2000. p. 104.

¹⁶⁴ Nació en Buenos Aires en 1838. Fue discípulo de Cayetano Descalzi. Desde 1857 la prensa porteña comenzó a ocuparse de este pintor comentando los retratos de Rivadavia (obsequiado a Valentín Alsina) y de Mariano Andrade (realizado a través de los datos aportados por la familia pues no lo había conocido). En 1858 obtuvo una beca del gobierno para estudiar en Florencia junto a Antonio Ciseri, maestro también de Martín Boneo y Mariano Agrelo. Estos artistas fueron los primeros becarios argentinos en Europa. Falleció joven, en 1875.

precisamente en vísperas de la partida del pintor a Europa, donde continuaría su educación artística.



Fig. 16: Atribuido a Cayetano Descalzi
La familia Lastra en el año 1849
Complejo Museográfico Provincial
'Enrique Udaondo', Luján

Para realizar *La familia Lastra* el artista no se despegó de las convenciones de un típico retrato grupal, con los modelos ubicados como posando frente a una cámara fotográfica. En un espacio en extremo restringido se han dispuesto ocho personajes. Están los miembros de la familia Lastra Canedo con ausencia del padre. Los presentes son la madre y sus cuatro hijos, Clara, Josefa, Victorina y el ya mencionado Claudio, otro hombre y dos criadas con ancestros africanos. Las mujeres, con excepción de las criadas, están sentadas. Algunos miran al espectador, otros hacia un costado. La disposición de las figuras es sumamente esquemática y parece buscar cierta simetría en la alternancia de hombres y mujeres. Asimismo, el artista tuvo dificultades a la hora de representar el espacio: el intento de crear profundidad a partir de planos superpuestos en los cuales ubicar los personajes no dio buen resultado. La pared del fondo y el piso un poco rebatido no contribuyen en este sentido y generan un ambiente un tanto asfixiante. Tal vez para romper con ese encierro el pintor incluyó la pequeña ventana que deja ver algo de cielo.

Las dos criadas fueron ubicadas una en cada borde de la obra y en el plano más alejado. La que se ubica en el costado derecho del espectador sostiene un mate, al que ya podemos considerar como una extensión de las manos de un/a sirviente; el detalle del moño rojo en su cuello nos remonta a la época rosista. El atuendo de la otra criada sorprende por su tonalidad clara frente a los tonos mayormente oscuros de las demás vestimentas. En este caso, a diferencia de las obras vistas hasta ahora, las servidoras son mujeres adultas. El carácter netamente descriptivo de la obra se contrapone a las búsquedas del óleo de Prilidiano Pueyrredón¹⁶⁵.

En el caso de *La Familia de Pedro Bernal y una criada*¹⁶⁶ Pueyrredón nos ofrece una escena íntima, en el interior de una habitación, sin la afectación de las poses de la familia Lastra. Posiblemente una escena de la vida cotidiana de la familia Bernal. Además de mostrarnos la habitación de una familia burguesa porteña de mediados del siglo XIX, sus muebles y adornos, el artista nos relata una historia: los retratados están atentos a la lectura del padre de familia. Pedro Bernal fue nombrado administrador de la Aduana de Buenos Aires por Rosas hacia fines de 1835. Estaba casado con Martina Lynch, hija de un ex administrador con quien tuvo varios hijos. Se mantuvo en su puesto aun luego de la caída de aquel, hasta 1858. En 1855 aparece en los registros del censo parroquial de la ciudad con la profesión de colector de aduana. A mediados de la década de 1860, Pedro Bernal fue retratado por Pueyrredón. De la obra que nos interesa sólo contamos con una mala reproducción de la obra por lo cual transcribiremos la descripción que de la misma hizo José León Pagano:

¹⁶⁵ Nació en Buenos Aires en 1823 y murió en la misma ciudad en 1870. En 1835 la familia se alejó de Buenos Aires y se instaló 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 al Instituto Politécnico de París y obtuvo el título de arquitecto. En 1849 retornó a Buenos Aires y fue elegido para ejecutar un retrato de Manuela Rosas. La pose y el atuendo de la modelo fueron pautados por una comisión *ad hoc*. En 1854 se estableció definitivamente en la ciudad y desarrolló una vasta tarea como urbanista y arquitecto. En pintura se interesó en diversos géneros pictóricos. Retrató a la elite porteña, incursionó en temáticas históricas, paisajes y desnudos femeninos. Sus escenas campestres no sólo dan cuenta del paisaje de la pampa, enfatizado por el formato apaisado, sino que le sirven para construir una narración que incorpora a los habitantes del campo, sus actividades y sus momentos de ocio. En las escenas urbanas la presencia de la diversidad racial (*Esquina Porteña, El Naranjero, Patio Porteño*) contrasta con la homogeneidad propuesta en las escenas rurales.

¹⁶⁶ Óleo sobre tela sin firma ni fecha. 32 x 42 cm. Colección privada.

En una habitación iluminada por una ventana que se abre a la izquierda, sentado en un sillón isabelino de alto respaldo tapizado en tela rojiza, un anciano de tez blanca, cabello y patillas canas, vistiendo levita y pantalón negros, lee un diario a sus familiares. En la parte central de la tela, sentada en una cama con dosel del que caen cortinas rojas con revés blanco, una anciana cubre sus hombros con pañoleta blanca y lleva cofia de encaje del mismo color; toma mate. Una joven de tez blanca y cabello negro, peinada al medio, borda un género azul sentada sobre el borde del lecho. Viste ajustado corpiño gris oscuro y falda rosada. A la izquierda del anciano de pie, bajo el vano de la ventana, un joven señor con cabello y patillas negros, está atento a la lectura, sosteniendo con su mano derecha un mate de calabaza. Su indumentaria es semejante a la del anciano. En la parte derecha de la obra una criada parda, ataviada con pañoleta blanca, con franjas oscuras en sus bordes y falda ocre, de pie, cruza sus brazos sobre el pecho en actitud de esperar que su ama concluya de tomar el mate que le ha servido. Junto a la cama una mesa de noche sobre la que se ve una lámpara con pie de bronce y globo de cristal y un botellón del mismo material, y junto al muro de la izquierda, un lavatorio estilo isabelino con alto espejo y mármol blanco, sobre el que reposa jarra y palangana de plata¹⁶⁷.



Fig. 17: Prilidiano Pueyrredón
La familia Bernal y una criada
Colección privada

Por su parte, Eduardo Schiaffino señala que la joven sentada en la cama es una de las hijas del matrimonio Bernal mientras que el hombre recostado sobre la ventana es su marido. El centro de atención, no sólo de los representados sino también de quienes observamos el cuadro, se encuentra en el anciano que lee el

¹⁶⁷ Pagano, José León, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945. p. 75.

periódico en voz alta, profusamente iluminado. La intimidad es compartida por una criada, si bien nuevamente se la presenta en uno de los extremos del cuadro, en este caso de perfil, en la zona donde predominan las sombras. Tanto Schiaffino como Pagano refiere que la muchacha es parda, tal vez porque Pueyrredón no dio a su piel un tono demasiado oscuro. Aquí se repite la pose de espera que encontramos en una de las litografías de Bacle: la muchacha, al igual que aquel jovencito, espera de pie con los brazos cruzados. Sin embargo en la obra de Pueyrredón, la figura de la criada está en armonía con la totalidad de la composición.

Confrontando ambas obras debemos destacar que en la de Pueyrredón prevalece la narración frente a las características descriptivas de la obra atribuida a Descalzi. Ningún acontecimiento sucede en el retrato de la familia Lastra, sólo el mero hecho de posar. El artista ha colocado unos pocos elementos en manos de algunos de los retratados para dar cuenta de su rol social: el señor Claudio Lastra con la paleta de pintor en su mano y la criada negra con el consabido mate en el costado derecho del observador. Pero a diferencia de las tertulias de Pellegrini, las señoras porteñas de Bacle o la obra de Pueyrredón, en las que la criada portadora del utensilio efectivamente lo entrega a los presentes, en el cuadro asignado a Descalzi el utensilio vale como signo de la tarea que realiza. Se convierte en un atributo que la identifica. Si fuera posible la absoluta transparencia de las imágenes podríamos incluso pensar que existieron criadas dedicadas a la única función de cebar la infusión.

Conflicto y armonías en un patio porteño

Como última obra a tratar en este capítulo tomaremos otra pintura de Pueyrredón. Es bastante habitual encontrar en sus obras, sobre todo en las que se ubican en el ámbito urbano, la representación de la diversidad racial. Ejemplo de ello es *Patio Porteño en 1850*¹⁶⁸ (Fig. 18). La narración nuevamente es primordial también en esta oportunidad. La secuencia transcurre en el tercer patio¹⁶⁹ de una típica casa

¹⁶⁸ Óleo sobre cobre 43,5 x 31 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁶⁹ En el siglo XIX el tercer patio se ubicaba en el fondo de las casas, era el patio de atrás que en los planos están dibujados con fantasía y es lo único no realista. Habitualmente es un terreno con casuchas, gallineros, cocina, leñera, letrinas y construcciones de mampostería con techo a un agua que eran usados por la servidumbre. Ver Schávelzon, Daniel, *Buenos Aires negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*, Emecé, 2003. pp. 122-123.

del centro de la ciudad de Buenos Aires. A esta ubicación espacial nos permiten arribar las edificaciones allende el patio: el tímpano y el campanario de una iglesia y casas de altos con mirador. Pueyrredón ha puesto especial esmero en representar los detalles de un patio trasero. Sobre el plano de fondo se ubican el cuarto de las letrinas construido con ladrillos blanqueados y techo de tejas musleras, el gallinero hecho con listones de madera y una pared medianera de ladrillos de adobe asentados con barro, utilizados por su bajo costo en la mayor parte de las construcciones de Buenos Aires a principio del siglo XIX¹⁷⁰.



Fig. 18: Prilidiano Pueyrredón
Patio porteño en 1850
Museo Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires

Se muestran las actividades que ocupan a las mujeres de una familia que, tal vez en otra época, haya tenido un mejor nivel social: la alimentación de las aves y la recolección de huevos se desarrollan en el patio trasero de la vivienda. Entramos a la obra a través de una criada afrodescendiente que presenta algunos huevos a quien suponemos es su patrona. Esta, entrada en años, da vuelta su cabeza para mirarla con un gesto que parece de desdén; la mujer sostiene un plato con granos para

¹⁷⁰ López Coda, Pablo, “Un patio porteño del siglo XIX. Análisis y descripción de un cuadro de Prilidiano Pueyrredón”. En: *Arqueología Urbana*, 23, 1994. s/p

alimentar a las gallinas. Una joven de cabello oscuro se sitúa en el otro extremo del cuadro.

Roberto Amigo señala que la homogeneidad racial y la sociedad aparentemente sin disputas representada por el artista en las escenas camperas no tiene contrapartida en los cuadros de costumbres urbanas¹⁷¹. Las escenas camperas se vinculan estrechamente con una tradición ideal fundada en la sociedad rural, según lo expresa claramente un crítico de la época: “*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*”¹⁷². 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*”¹⁷³. En el contexto de la segunda mitad del siglo XIX, marcado por la llegada de gran cantidad de inmigrantes y los inicios de la transformación de la aldea en gran ciudad, Pueyrredón realizó las obras *El Naranjero*, *Esquina Porteña* y *Patio Porteño*. En ellas se atisban los conflictos que acarrearía un proyecto de nación no homogénea en términos raciales. En este punto creemos que el concepto de costumbrismo asignado a las obras de Pueyrredón debe ser matizado. Majluf, para el contexto peruano, expresa que la imagen costumbrista tuvo entre sus funciones reproducir imaginarios nacionales a lo largo de toda América Latina. La historiadora del arte explica que, en el caso del Perú, “*el costumbrismo se estableció como el cimiento de discursos de diferenciación, que afirmaban la originalidad de las tradiciones locales. (...) Inserto dentro de un discurso dicotómico sobre la nación, el término [criollo] se convirtió en sinónimo de costeño e incluso de limeño, en oposición a lo indígena y lo andino, constituyendo una subcultura autónoma, que otorga a Lima un lugar tan privilegiado como problemático en la formación de la nación*”¹⁷⁴. Tal propuesta podría ajustarse al ámbito argentino y, concretamente, a las escenas urbanas de Pueyrredón. Las tensiones que se ponen en evidencia en esas

¹⁷¹ Amigo, Roberto, “Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires”. En: *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, ediciones Banco Velox, 1999. p. 51.

¹⁷² “Obras de arte”, *La Tribuna*, 8 de julio de 1861.

¹⁷³ Amigo, *op. cit.* p. 51.

¹⁷⁴ Majluf, Natalia y Marcus B. Burke, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*, Lima, Ediciones El Viso, 2008. p. 1

imágenes van más allá del carácter anecdótico que suele asignarse al costumbrismo¹⁷⁵; nos presentan un mundo complejo en el cual parecen estar en disputa roles sociales y laborales, por lo menos desde la visión del artista.

En *Patio Porteño* la mirada desdeñosa que la dueña de casa dirige a la mujer afrodescendiente revela un complejo universo de tensiones y de jerarquías raciales. Ambas mujeres son protagonistas de la narración, a pesar de encontrarse sobre un costado de la imagen. El centro del espacio lo ocupan las aves. Para lograr un balance compositivo, el pintor ha incluido a la muchacha joven en el lado opuesto, inmersa en la contemplación de los pollitos e indiferente a la situación que se ha generado. Esa incorporación no sólo le sirve como equilibrio formal sino que también permite imaginar dos perspectivas que ponen de manifiesto visiones opuestas de la sociedad porteña de la segunda mitad del siglo XIX. Se podría pensar que la pareja en disputa, una mujer mayor y una criada afrodescendiente, han compartido sus vidas por largo tiempo y se convierten en símbolos de un mundo que se extinguía, mientras que la joven, ajena al conflicto, encarna el porvenir. Se reitera, a su vez, la ubicación de la criada en el borde del cuadro y se suma en este caso una vestimenta andrajosa. Resulta llamativo que el pintor decidiera poner en primer plano la pollera rasgada. Este recurso al representar a los descendientes de africanos se reiterará en algunas obras que veremos en capítulos siguientes.

Para concluir con esta primera parte del capítulo en la cual hemos hecho referencia a una importante cantidad de obras, retomaremos algunas ideas que consideramos importantes. En primer lugar, destacar que en un alto porcentaje de las imágenes trabajadas hemos podido ver que los criados afrodescendientes son muchachitos o jovencitas, lo cual está en sintonía con la posibilidad de que fueran libertos –categoría ya comentada- y/o con la imposibilidad de ser reclutados para el servicio de las armas debido a su edad o a su sexo. La excepción se da en los óleos de la familia Lastra y *Patio Porteño*. Estos jovencitos se convierten, muchas veces, en un elemento decorativo dentro de la composición. Su presencia constante y en general accesoría busca señalar el estatus social de aquellos a quienes acompañan. Su

¹⁷⁵ Majluf, Natalia, “Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública”, Seminario *La Teoría y la Crítica de Arte en América Latina*, Buenos Aires, Octubre 1999.

inclusión en un rol adjetivo recuerda las palabras de Sarmiento al referirse a los enseres de la casa paterna:

Para completar este menaje debo traer a colación dos personajes accesorios. La Toribia, una zamba, criada en la familia, la envidia del barrio, la comadre de todas las comadres de mi madre, la llave de la casa, el brazo derecho de su señora, el ayo que nos crió a todos, la cocinera, el mandadero, la revendedora, la lavandera, y el mozo de manos para todos los quehaceres domésticos. Murió joven, abrumada de hijos, especie de vegetación natural de que no podía prescindir no obstante la santidad de sus costumbres; y su falta dejó un vacío que nadie ha llenado después, no solo en la economía doméstica, sino en el corazón de mi madre; porque eran dos amigas, ama y criada, dos compañeras de trabajo, que discurrían entre ambas sobre los medios de mantener la familia, reñían, disputaban, disentían y cada una seguía su parecer, ambos conducentes al mismo fin (...) La otra era Ña Cleme (...) india pura, renegrida por los años¹⁷⁶.

Con todo, cabe señalar que en las obras analizadas la representación de los criados han perdido mucho del exotismo que atraviesa las obras europeas.

En segundo lugar, subrayar la ubicación que los artistas les otorgan en el espacio pictórico. En cinco de las trece obras aludidas, los sirvientes han sido dispuestos contiguos a alguno de los límites de las composiciones (*Señora Porteña*, *Tertulia porteña*, *La familia Lastra*, *La familia Bernal*, *Patio Porteño*). Un caso especial lo constituye el retrato de Francisco de Paula Sanz pues la estrechez del espacio no deja muchas opciones al pintor. En ocasiones esta ubicación se conjuga con cierta idea de movimiento, como si el criado entrara en escena justo en ese momento y con la sensación de que pronto va a salir, pues sólo ha ingresado a cuadro para realizar alguna tarea (*Retrato de Sanz*, *La familia Bernal*, *Patio porteño*). Una entrada a un mundo al cual no pertenece o del cual se lo incluye o se lo excluye de manera recurrente. A su vez, es frecuente que esta ubicación espacial y esta sensación de movimiento den pie a que la representación de perfil sea una de las preferidas (*Retrato de Sanz*, *Señora porteña*, *La porteña en el templo de Pallière*, *La familia Bernal*, *Patio porteño*).

Al mismo tiempo, y paradójicamente, los criados comparten con estas familias los ámbitos más privados y las situaciones más íntimas. Entonces, ¿qué nos dicen estas imágenes respecto de los vínculos afectivos entre criados y familias? En gran parte de las obras, aunque no en igual medida, lo que predomina es la figura del

¹⁷⁶ Sarmiento, Domingo Faustino, *Recuerdos de Provincia*, Santiago, Imprenta Julio Belin y Compañía, 1850. pp. 84-85.

criado como un personaje periférico, alguien que se convierte en símbolo de prestigio social. Sin embargo, en dos de ellas se traspasa esta convención y permiten percibir algunas emociones puestas en juego. Nos referimos a la secuencia de las tertulias de Pellegrini y a *Patio porteño*. En la primera podemos atisbar cierto grado de familiaridad y hasta podríamos decir de complicidad por parte de la criada a través de sus desplazamientos y de su gestualidad. ¿Esto tendrá relación con la discusión ya planteada sobre quienes son los asistentes a las tertulias? ¿De qué manera repercutiría en la representación de los criados que la familia Rosas estuviera presente en ellas? En *Patio porteño* la vinculación está basada en una tensión que se puede adivinar en la altiva expresión de la mujer de cabellos blancos. Allí parece confluir un universo de vivencias cotidianas compartidas, marcado por relaciones jerárquicas raciales, y por ende, sociales, sumadas a la experiencia política del rosismo que dejó un estigma indeleble sobre la población negra de la ciudad¹⁷⁷.

La comunidad afroporteña frente al estigma de la servidumbre

En el período histórico al que aludiremos en este apartado, la esclavitud en la República Argentina ya había sido abolida. Sin embargo, el pasado esclavo se convirtió en un estigma para los descendientes de africanos. No sólo desde la visión de los integrantes de la sociedad mayor sino también hacia el interior de la propia comunidad. La condición servil -entendida en este caso como asociada a la realización de empleos similares a los que realizaban cuando se encontraban esclavizados- parecía ser el único rol posible para los afrodescendientes de Buenos Aires. A través de sus publicaciones los miembros de la sociedad ampliada les asignaban, de manera reiterada, ese papel y sólo en contadas ocasiones, consideradas excepciones, se mencionaban actividades vinculadas con el campo intelectual o profesional; En este sentido Wilde escribe: “(...) hoy los negros son relativamente escasos. (...) Uno que otro de menos edad ocupa el pescante de algún lujoso carruaje, y un cierto número de negros, la mayor parte joven, están empleados en calidad de sirvientes en las casas del Gobierno Nacional y Provincial¹⁷⁸” En la *Nueva Revista de Buenos Aires*, Vicente Quesada bajo el seudónimo de Víctor Gálvez señalaba que “los hombres [negros] forman la clase inferior

¹⁷⁷ Ver capítulo 3 de esta tesis.

¹⁷⁸ Wilde, *op. cit.*, pp. 120-121.

de los empleados, ó mejor dicho, ejercen el servicio en las oficinas públicas: muy bien vestidos y calzados¹⁷⁹” También Sarmiento lo manifiesta: “Quedan pocos jóvenes de color, los cuales ocupan el servicio como cocheros de tono, como porteros de las oficinas públicas y otros empleos lucrativos¹⁸⁰”

Si bien podría ser acertado decir que muchos de los afrodescendientes estaban empleados en dependencias públicas como ordenanzas o en casas de familia como criados, la reiteración casi sin modificaciones de esta idea se impuso como un axioma que asociaba a los negros con una posición social ligada a la servidumbre. Este principio era comprobable en la vida cotidiana, pero dejaba fuera toda otra posibilidad de ubicación social de las personas con ascendencia africana. Mientras que la condición servil abarcaba al colectivo negro, las alusiones a otras actividades quedaban enmarcadas como excepciones, ya que estaban adosadas a individuos particulares o eran expuestas como meras imitaciones de la civilización blanca. En este sentido destacamos las expresiones de Quesada: “Tienen hasta sus periódicos, y la raza de color, como la llaman entre sí, aspira á colocarse en el rango de cultura que los acerque á la raza blanca¹⁸¹” Por su parte Sarmiento escribe:

(...) hubo después de la separación del 11 de setiembre de 1852 dos gruesos batallones, que mandaron jefes de color como el coronel Sosa y más tarde el coronel Morales, porque en todos tiempos habían unido a la más alta y a la más baja gradación de las razas, vínculos de simpatía recíproca. En las Cámaras estaba igualmente representada la última por Sosa y Mendizábal, y los más entendidos de su estirpe¹⁸².

Otra forma de repetición de este axioma que resultaba sumamente eficaz era su plasmación en imágenes. La revista *Caras y Caretas* exhibió a lo largo de estos años numerosas caricaturas y apuntes que refuerzan esta propuesta. Una de las notas más representativas es la titulada *El ministerio al revés*, en la cual se relata, en clave humorística, las peripecias de un ‘reporter’, quien se queja de no poder conocer las ideas de los ministros y busca entonces “enterarse de las ideas que llevan en el mate (vulgo

¹⁷⁹ Gálvez, Víctor [Vicente G. Quesada], *Nueva Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1883. p. 259.

¹⁸⁰ Sarmiento, Domingo F., *Conflicto y Armonías de las razas en América*, Buenos Aires, S. Oswald, 1883. p. 66.

¹⁸¹ Gálvez, *op. cit.*, p. 259.

¹⁸² Sarmiento, *Conflicto y...*, p. 66.

cabeza) sus ordenanzas”. El texto se encuentra acompañado de imágenes que refuerzan el tono caricaturesco que se utiliza al referirse a los empleados negros.

EL MINISTERIO AL REVÉS

Hay momentos en la vida del reporter en que le valiera más no existir, porque un reporter sin noticias, es un hombre al que le falta el oxígeno, y más si ignora las novedades que dan motivo á comentarios en las antecámaras del Congreso, corredores de la Casa Rosada y corredores de la Bolsa.

En los felices tiempos que vivimos, la noticia política ha desaparecido, lo que ha sido una pérdida nacional para el reporter, pero ya que no se puede saber lo que piensan los ministros, hemos procurado enterarnos de las ideas que llevan en el mate (vulgo cabeza) sus ordenanzas.

Cuando los sorprendió nuestro objetivo, se encontraban en acuerdo de ordenanzas discutiendo la mejor forma y manera de hacer una limpieza en la Casa Rosada, iniciativa esta que, tomada por los ministros, hubiera sido de trascendencia.

Después trataron del reparto de café á los empleados, en vista de que los señores ministros no lo hacen, y charlaron largamente sobre economías de azúcar y de la distribución equitativa de gallinitas, pero no era cosa de que nosotros nos entrometiéramos en su acuerdo, y esperamos pacientemente á que terminaran para sacarles uno por uno los planes que se proponen llevar á la práctica sus excelencias respectivas.

El buen Honorio, canchero de la hacienda pública, ó sea el portero de la puerta del despacho de Terry, nos aseguró que el déficit es una palabra que ha arraigado en el presupuesto. Espinosa, el spormantordenanza, después de arreglarse la Rodríguez Larreta que cae sobre su frente, nos habló con diplomacia y cierta tonadita francesa, de que se producirán cam-

bios en varias legaciones. Pérez, el de agricultura, nos decía agitando un expediente, este año habrá puertos para embarcar todo lo que se quiera menos carneros por lo útiles que pueden ser al país en marzo próximo. Tortorello, guardador del ministro de la guerra, no dijo ni palabra, pero vimos dibujarse una enorme interrogación en sus labios. Martínez, el de obras públicas, se salió por la tangente pero afirmó que tratándose de obras el no cree más que en las de misericordia. A Brusi, el justicia é instrucción pública, le sorprendimos encañonado en que abría una puerta para dar paso á Cernadas que parece que le ha dado por la instrucción, y nos habló del nuevo plan de estudios como de cosa muy estudiada por él. Obella, el de marina, es de los que saben nadar y guardar la ropa y por lo tanto sus palabras á propósito de la encalladura del 9 de Julio no fueron de importancia. Garate, fuerte como un castillo y silencioso como un catamarqueño, habló, habló y habló, pero en total, nada parecía imitar á su dueño y señor. De Alberti, elegantón ordenanza de la presidencia, se mantuvo en la reserva más absoluta; lo único que dijo, es que tenía cansado el espinazo de tanto saludar á Benito, á Gouchón, á Ugarte y á otros ilustres políticos que tienen entrada gratis en la presidencia.

En resumen, que tanto los ministros como los ordenanzas que los sirven, son una tumba y que el silencio reina en toda la extensión de la Casa Rosada.

JULIO CASTELLANOS.

Caras y Caretas
El ministerio al revés
28 de octubre de 1905

Si nos concentramos en la comunidad afroporteña el problema que surgió frente al trabajo como ‘sirviente’, tanto sea en el servicio doméstico como en las oficinas públicas, motivó fuertes debates en su interior. El tema era de suma importancia ya que estaba directamente vinculado con la educación, la civilización y el progreso, tópicos fundamentales para este momento histórico. A partir de un folleto aparecido en 1877 y escrito por el músico Zenón Rolón, se pusieron de manifiesto, a través de los periódicos, posiciones antagónicas: por un lado quienes atacaban duramente la inercia de la colectividad a emplearse en este tipo de tareas, y

por otro quienes, además de considerarlo un trabajo digno, lo justificaban como una de las pocas posibilidades laborales que les dejaba la sociedad mayor. En su folleto, titulado “Dos palabras a mis hermanos de raza”¹⁸³, Rolón escribía:

-¿Hemos de llamar progreso esto que mientras os vestis con el mismo lujo y esmero de quién lo puede hacer; sois ignorantes y sirvientes? –Lo mismo que os estimo, quisiera veros con todo el lujo posible pero que fueseis instruidos, que conocieras vuestros deberes y vuestros derechos, para no pertenecer á la servidumbre.

Las duras palabras de Rolón resonaron fuertemente dentro de la comunidad; *La Juventud* defendía el texto mientras que *La Broma* y *La Perla* lo consideraban ofensivo y fuera de lugar. Desde el primero de los bandos se culpaba a la propia comunidad la falta de interés en abandonar las ‘*costumbres públicas*’¹⁸⁴ y las ‘*viejas hábitos* [sic] *de esclavitud*’.¹⁸⁵ Desde el otro sector, Santiago Elejalde justificaba los motivos de tales conductas pero apostando a las generaciones futuras para salir del atraso:

Todo tiene sin embargo, señores, su razón de ser hagámonos justicia, nuestros padres estuvieron largos años sometidos bajo el tutelaje infame de la esclavitud, (...) cuando la luz santa de la libertad alumbró para ellos no estaban ya en actitud de aprender, habían agotado sus fuerzas, (...) Las clases que estaban preparadas para recibir el bautismo del progreso, se apresuraron á sacar el mejor partido del nuevo orden de cosas, -nuestra sociedad que no lo estaba despertó también á la repercusión universal con que tan feliz agente se anunciaba, pero quedóse estacionaria, no comprendía su lenguaje, - Hé ahí, señores, el pasado.

Luego a estos siguieron días mas felices; la luz se abrió paso y la nueva generación ayudada por ella pudo encontrar una senda recta que la condujera hasta el festín de la civilización, cuyos manjares, una raza privilegiada y egoísta, quería sola saborear.

Hé ahí señores el presente, que nos sonríe halagador mostrándonos la fuente de agua cristalina donde podemos concurrir á empapar nuestras cabezas para disipar la desidia, y dar expansión á nuestro pensamiento, teniendo á la vez á nuestra vista la mesa en que podemos saciar nuestro apetito con el pan de la ilustración¹⁸⁶.

¹⁸³ Con este título lo publicó *La Juventud* mientras que *La Broma* lo denominó “Dos palabras a mis hermanos de casta”. Ver Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario. Prohistoria/TEIAA, 2010. p. 336.

¹⁸⁴ Suponemos que se hace referencia a la proliferación de sociedades carnavalescas vinculadas con la realización de bailes y diversiones, motivo de enfrentamiento estudiado por Oscar Chamosa en su tesis de licenciatura. *Asociaciones Africanas de Buenos Aires, 1823-1880. Introducción a la Sociabilidad de una Comunidad Marginada*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Luján, 1995. p. 82-83.

¹⁸⁵ *La Juventud*, “El viejo programa”, 20 de junio de 1878.

Este texto fue leído por su autor en el marco de las *Conferencias Literarias y Científicas* que se desarrollaron durante 1878 y que también produjeron exaltados debates¹⁸⁷. La necesidad de educación como impulso para dejar atrás la miseria era defendida por todos los sectores aunque aquello que se entendía por instrucción variaba según la fracción¹⁸⁸; por su parte Rolón proponía:

En cuanto a la instrucción os digo que las escuelas existen y que si apreciarais un poco mas á vuestros hijos –ellos habrian aprendido; (...) ¿pero qué sucede? –Un hijo vuestro, no bien ha llegado á la pubertad, en vez de darle un oficio, buscáis el lugar dónde colocarlo –¿para qué? – sirviente, cochero, cocinero o carrero etc. etc.- tal es la instrucción que recibe y como tal, lo que él sabe.

Pero si en lugar de llevarlo al Señor N. para que lo coloque entre su servidumbre, por interés del lucroso salario que envilece al vuestro hijo; le conduciérais á un artesano no le sería mejor? –Á lo menos vendría á ser libre de sí y verdadero ciudadano.

En respuesta a este escrito Julio Cabot, desde *La Perla*, observaba:

[Rolón] no ha tenido más padres que una señora caritativa que es quien la ha dado educación. Dice Rolón: "sois sirvientes e ignorantes". Nosotros preguntamos, ¿qué ha sido él? No ha sido sirviente? O porque ha ido a estudiar a Europa ha olvidado lo que ha sido. En su país esos sirvientes, cocheros, etc., la mayor parte son personas educadas, unos más ilustrados que otros, pero tienen educación, y tanta, que cualquiera sin saber al hablar con ellos puede tomarlos por Rolón u otro sabio de esos¹⁸⁹.

Las críticas al folleto de Rolón fueron numerosas, como también lo fueron sus adhesiones, y se desplegaron a lo largo de 1878¹⁹⁰.

Lo expuesto deja constancia de los persistentes y encendidos debates generados al interior de la comunidad afroporteña y revelan la conciencia de la posición marginal a la que estaban confinados y su búsqueda de reconocimiento, no sólo como parte de la población en ese momento histórico sino como un elemento importante dentro de la historia del país. Lo anterior se contrapone a las visiones estereotipadas propuestas por los intelectuales de los sectores dominantes, que les

¹⁸⁶ Elejalde, Santiago, *Trabajos leídos en las Conferencias celebradas por la Sociedad "Fomento de las Bellas Artes"*, Buenos Aires, Imprenta de "El Economista", 1878. p. 13

¹⁸⁷ Ver Ghidoli, María de Lourdes, "La Sociedad Fomento de las Bellas Artes: modelo de sociabilidad afroargentina a fines del siglo XIX". En: *XII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*, octubre 2009, formato CD.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

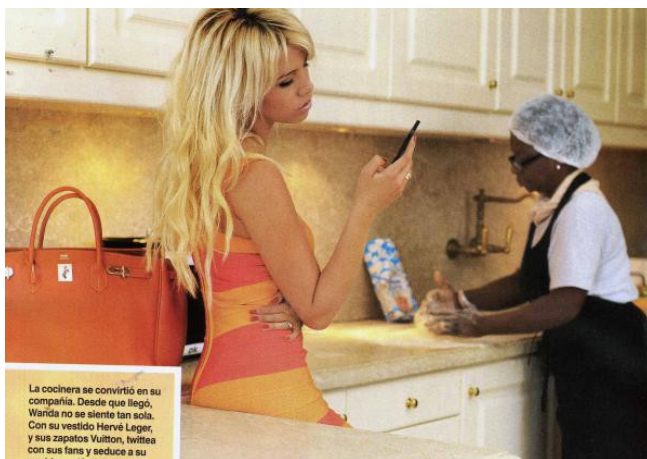
¹⁸⁹ *La Perla*, "El Folleto de Rolón", 4 de agosto de 1878.

¹⁹⁰ Un análisis pormenorizado de este debate se encuentra en Geler, Lea, *op. cit.*, p. 409-439.

asignaban roles sociales y laborales próximos a los que se vieron obligados a jugar durante la esclavitud.

Para cerrar este capítulo quisiera referirme a las secuelas que deja esta estereotipación. Podría pensarse que en el mundo contemporáneo representaciones como las analizadas ya no existen más que en el recuerdo. Sin embargo, el esquema de representación de los descendientes de africanos como sirvientes se ha empleado durante siglos y se ha naturalizado ampliamente. Como ejemplo, traeremos a la discusión dos imágenes aparecidas en sendas revistas de interés general. Una de ellas no corresponde al ámbito local pero sí al latinoamericano y el debate que generó merece su inclusión aquí.

La primera de ellas es la de Wanda Nara, mujer de un jugador de fútbol internacional y figura mediática, junto a una cocinera afrodescendiente publicada en la Revista *Caras* de mayo de 2013. La imagen circuló rápidamente por las redes sociales y programas de TV y se pedía a los lectores su opinión acerca de la misma. Como es habitual, los comentarios no se hicieron esperar, pero poco tenían para decir acerca de la aparición de una criada de piel oscura. Se centraron sobre todo en denigrar a la modelo. Consultada sobre el tema, explicó que la idea partió del propio fotógrafo que la revista envió desde Argentina (la producción fue realizada en Génova):



“Fue el mismo fotógrafo que hizo la tapa de Nicole con el bebé de color. Quizás él buscaba este efecto de shock. Me dijo: agarrá el celular, quería la típica foto donde yo aparecía aburrida y ella cocinando”. Una vez más, como en las imágenes del siglo XIX, se pretende mostrar un cierto estatus económico. El

epígrafe nos informa la marca del vestido y los zapatos que luce la modelo, lo cual a simple vista sería difícil de reconocer. También se ha incluido el bolso de una reconocida casa francesa.

Distinta fue la repercusión que tuvo la segunda imagen. En diciembre de 2011 la circulación de una fotografía publicada en la revista *¡Hola!* (Colombia), causó cierto revuelo en la web. La foto en cuestión acompañaba una nota referida a las mujeres de una adinerada familia colombiana¹⁹¹. El debate dio lugar no sólo a comentarios de opinión sino también a escritos de investigadores y periodistas poniendo en primer plano el racismo y la discriminación que implica la imagen.



La polémica generada incluía las más diversas e insospechadas opiniones:

- “Yo veo cuatro criollas y dos señoras trabajadoras”¹⁹²
- “Yo no veo esto como una imagen racista, sino como una mala idea”¹⁹³
- “Lamentable muestra de un claro racismo por raza en un país tan variado como es Colombia. Que no intenten decir que es una casualidad o algo parecido”¹⁹⁴
- “Aun nos siguen viendo con los ojos de sus tatarabueltas y tatarabuelos como al igual el de sus abuelas y abuelos y madres y padres. Estudios dicen que no se nace racista, pero si lo puedo afirmar que lo heredan”
- “Al fotógrafo de la revista *Hola*, encargado de construir la imagen para ilustrar el malogrado artículo, probablemente lo único que le interesaba era

¹⁹¹ “Las mujeres más poderosas del valle del Cauca (Colombia), en la formidable mansión hollywoodense de Sonia Zarzur, en el Beverly Hills de Cali”. En: Revista *¡Hola!*, 7 de diciembre de 2011.

¹⁹² “A propósito de una polémica imagen: “Violencia simbólica y medios de comunicación””. En: <http://www.semana.com/nacion/articulo/proposito-polemica-imagen-violencia-simbolica-medios-comunicacion/250480-3>

¹⁹³ “La hipocresía suma una polémica a la revista *Hola* – Comentarios”. En: <http://alexisivansocco.wordpress.com/2011/12/08/la-hipocresia-suma-una-polemica-a-la-revista-hola/>

¹⁹⁴ “Aseguran que foto de revista *Hola* es racista, clasista y perversa - Comentarios”. En: <http://www.clasesdeperiodismo.com/2011/12/08/aseguran-que-foto-de-revista-hola-es-racista-clasista-y-perversa/>

lograr un buen encuadre, de ahí la casi perfecta simetría de las dos empleadas, respecto de las tres generaciones de mujeres Zarzur sentadas en el sofá. Desde el punto de vista estético debió quedar satisfecho, sin calcular lo explosiva que podría resultar su imagen”¹⁹⁵
- “La foto es una mera ilustración.”¹⁹⁶

Para nosotros, historiadores de arte, investigadores de la cultura visual, esta última frase es una espina constante y un lugar común, por lo visto, difícil de dismantelar fuera de nuestro campo disciplinar.

Aun entrado el siglo XXI es posible ver imágenes que no difieren demasiado de las producidas en América a lo largo del siglo XIX. Puede variar el soporte en el que se realizan y las formas en que circulan pero, con pesar e impotencia, percibimos que mucho no ha variado en cuanto a su recepción y a la carga ideológica que conllevan.

¹⁹⁵ “Nuestras negras”. En: <http://www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/maria-elvira-bonilla/nuestras-negras>

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Capítulo 2

Representaciones grotescas: diablos, bufones y figuras distorsionadas

(...) uno tenía uno de esos espejos locos y toda una colección de distintos “*nonmons*”, objetos totalmente absurdos, sin forma, abigarrados, (...) pero el espejo, que distorsionaba completamente los objetos ordinarios, ahora conseguía resultados maravillosos, es decir, que cuando colocabas uno de estos objetos incomprensibles y monstruosos de modo que se reflejara en el incomprensible y monstruoso espejo, ocurría algo maravilloso¹⁹⁷.

[La palabra grotesco] Se acomoda a las cosas cuando las categorías del lenguaje están exhaustas; es una defensa contra el silencio, allí donde otras palabras fracasan¹⁹⁸.

La categoría estética de lo grotesco ha tenido un largo devenir en la cultura occidental. Su empleo se remonta a la Antigüedad (aunque el concepto no tuviera ese nombre) y puede rastrearse hasta nuestros días. Sin embargo, su significado no ha permanecido inmutable en el tiempo. Por tal motivo diversos autores han dedicado esfuerzos para acercarse a alguna definición del término. Gran parte de estos estudiosos concuerdan en que se trata de una categoría estética y la analizan como tal. Es decir, consideran para su estudio tres instancias: la del proceso creador, la de la obra en sí y la de la percepción de la misma. Por nuestra parte, creo fundamental poner en claro qué rasgos y funciones en torno de lo grotesco hacen un aporte al análisis de las imágenes de este capítulo. De la gran cantidad de autores que se han dedicado al tema exploraremos aquellos que son primordiales dentro del campo teórico y que resultan un aporte sustancial para nuestro estudio. Entre ellos se encuentran Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin, Philip Thomson y Geoffrey Galt Harpham.

La obra de Kayser fue la primera en ser publicada. Comenzaremos con ella no por razones cronológicas sino porque se presentan enfrentamientos, diálogos y síntesis respecto de ella en publicaciones posteriores. Las conclusiones fundamentales a las que arriba el autor al intentar definir el concepto que nos ocupa

¹⁹⁷ Nabokov, Vladimir, *Invitación a una decapitación*, Madrid, Espasa, 2002, pp. 132-133.

¹⁹⁸ Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton U. P., 1982, p. 3.

son: a) Lo grotesco es la expresión del mundo extrañado o alienado, es decir el mundo familiar es visto desde una perspectiva que repentinamente se vuelve extraña, y esta extrañeza puede ser cómica, aterrizante, o ambas a la vez; b) Lo grotesco parece ser expresión de una fuerza incomprensible, inexplicable e impersonal; c) Lo grotesco es un juego con lo absurdo; el artista juega con lo más profundamente absurdo de la existencia humana para crear una obra grotesca; d) Lo grotesco es un intento de controlar y exorcizar los elementos demoníacos en el mundo¹⁹⁹. Además insiste en que, para ser considerado como una categoría estética, lo grotesco debe ser visto como ‘*un principio estructural completo*’²⁰⁰, es decir debe existir un patrón peculiar, una cierta estructura fundamental que fuera perceptible en la obra de arte grotesca y en sus efectos²⁰¹. El autor señala que el siglo XVI, el romanticismo y el *Sturm und Drang*, y la época contemporánea son los cuatro momentos históricos en los que la presencia de lo grotesco fue relevante y en los cuales “*las variadas formas de lo grotesco constituyen la más obvia y pronunciada contradicción a toda clase de racionalismo y a cualquier pensamiento sistemático*”²⁰².

Por su parte, Bajtin critica tenazmente la visión romántica propuesta por Kayser acusándolo de no tomar en consideración en su análisis las manifestaciones de la cultura cómica popular y la visión carnavalesca, y de desentenderse de la posibilidad de renovación que conlleva lo grotesco. Bajtin identifica un momento histórico específico en el cual lo grotesco se manifiesta en su forma pura: los carnavales y fiestas populares de la edad media y el renacimiento. Va a hablar de realismo grotesco, aquel que tiende a la degradación, a la transferencia de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto al plano material y corporal, y cuyo centro es la imagen del cuerpo grotesco. “*Degradar, dirá Bajtin, consiste en acercarse a la tierra, entrar en comunión con ella (...) para dar lugar a un nuevo nacimiento. No tiene un carácter exclusivamente negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, negación y afirmación a la vez*”²⁰³. Las imágenes grotescas guardaban en sí la posibilidad de renovación. Al tratarse de

¹⁹⁹ Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en literatura y pintura*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1964. pp. 224-228

²⁰⁰ *ibidem*, p. 219.

²⁰¹ Thomson, Philip, *The Grotesque*, Methuen Critical Idiom Series, 1972. p. 19.

²⁰² Kayser, *op. cit.*, p. 229.

²⁰³ Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003. p. 25.

imágenes ambivalentes y contradictorias –aunque no en el sentido que actualmente les damos- deben ser abordadas desde un canon grotesco propio ya que, analizadas desde un punto de vista estético clásico, son descritas como deformes, terribles, monstruosas. Un canon que atienda a una concepción corporal en la que el cuerpo grotesco no se encuentra separado del resto del mundo, “*no está aislado o acabado ni es perfecto sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites*”²⁰⁴. Por lo tanto sus características sobresalientes serán las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él: orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias (boca abierta, genitales, senos, falos, barrigas y nariz). Otro elemento fundamental en la propuesta bajtiana es la risa, que se caracteriza por ser una risa compartida, colectiva, regeneradora, bajo la premisa de que cualquiera puede ser motivo de burla, aun los personajes más poderosos. Estamos frente a la visión carnavalesca caracterizada por el mundo ‘al revés’, en la que reina una libertad completa que se pone de manifiesto en las festividades populares de la edad media y el renacimiento, cuyo punto máximo es el carnaval. Para Bajtin, a partir de la segunda mitad del siglo XVII y durante el XVIII, la forma grotesca y carnavalesca va perdiendo su sentido compartido. Las formas de las fiestas populares y de los espectáculos carnavalescos comienzan un proceso gradual de reducción y de falsificación al ser pautadas desde los estratos gubernamentales, ya sea civiles o eclesiásticos, e incorporándose a la “*vida cotidiana perfecta y preestablecida*”²⁰⁵. La forma grotesca “*se degenera al perder sus lazos reales con la cultura popular y se convierte en pura tradición literaria*”²⁰⁶. La fuerza regeneradora y positiva de la risa se debilita y su vínculo esencial con la cosmovisión medieval comienza a ser despreciado. Queda limitada al dominio de lo típico y particular y se la confina a un rango inferior en la literatura: “*la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos*”²⁰⁷. Las ideas iluministas no pueden lidiar con la ambivalencia propuesta por las imágenes grotescas y la risa carnavalesca, por lo tanto las carga de un sentido moral,

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 30.

²⁰⁵ *ibidem*, p. 29.

²⁰⁶ *ibidem*, p. 37.

²⁰⁷ *ibidem*, p. 65.

generalmente negativo: “*se subordina el sustrato material de la imagen en un interpretación negativa y la exageración se convierte entonces en caricatura*”²⁰⁸.

El tercero de los autores, Thomson, señala que lo grotesco provoca en los receptores una respuesta caracterizada esencialmente por un choque entre reacciones incompatibles, la risa por un lado y el horror o la repugnancia por el otro²⁰⁹. La extrema incongruencia asociada con lo grotesco es en sí misma ambivalente en tanto es a la vez cómica y monstruosa. Retomando el interés de Kayser en la existencia de un ‘*principio estructural completo*’ que configura lo grotesco, Thomson aclara que no se trata de una regla que se mantiene constante en el tiempo sino que es posible distinguir ciertas nociones recurrentes que dan cuenta de esta categoría²¹⁰. Entre ellas se encuentran la falta de armonía, la exageración, lo cómico y aterrador de manera simultánea, y lo anormal. Las tres primeras nociones forman parte de su intento inicial de definición de lo grotesco, una definición que alude al patrón o estructura como el choque irresuelto de incompatibles en la obra y en la respuesta a ella. La incorporación de la cuarta variable, lo anormal, le permite establecer una definición secundaria: lo grotesco como aquello ambivalentemente anormal²¹¹. Esta segunda definición se interesa más por el contenido.

Existen modos o categorías estrechamente vinculadas a lo grotesco, que comparten algunas de las nociones enunciadas, y que Thomson enumera, a saber: lo bizarro, lo absurdo, lo macabro, la caricatura, la parodia, la ironía, la sátira, lo cómico, pero que se diferencian de él. El autor marca las convergencias y divergencias entre ellos. Aquí sólo mencionaré aquellos productivos para nuestros análisis. En primer lugar, la caricatura. Si por definición es un retrato que exagera o distorsiona la apariencia física de una persona, ¿cuándo estamos ante una representación grotesca? Thomson considera que hay una norma para la exageración en la caricatura, ‘*una norma de anormalidad*’ y que cuando se la excede ya no se trata de una representación sólo graciosa sino también aterradora, repugnante o monstruosa²¹². Es allí donde hace su aparición lo grotesco. En segundo lugar, lo

²⁰⁸ *ibidem*, p. 62.

²⁰⁹ Thomson, *op. cit.*, p. 2.

²¹⁰ *ibidem*, p. 19.

²¹¹ *ibidem*, p. 27.

²¹² *ibidem*, p. 39.

cómico, en cuyo caso el autor establece que frecuentemente existe un elemento cómico en lo grotesco aunque muchas veces se vea empañado o negado por el pensamiento racional posterior²¹³. Lo meramente cómico implica una risa llana, agradable, placentera. En cambio la percepción de lo aterrador, lo repugnante o lo monstruoso junto con lo cómico entraña una risa incómoda, brusca. Sin embargo, no debería desestimarse la subjetividad del productor o del receptor de la obra: lo que para uno puede ser sólo cómico para otro puede ser perturbadoramente cómico. Al referirse a Bajtin, Thomson comparte la perspectiva de la naturaleza física de lo grotesco y el placer primario en lo que es obsceno, cruel y aun bárbaro pero indica que ese deleite sólo constituye uno de los posibles aspectos de la respuesta a lo grotesco. La diferencia fundamental con las otras categorías es el carácter de irresuelto que adquiere el conflicto generado a partir de la presencia de elementos incompatibles en una obra grotesca²¹⁴.

Por su parte, Harpham, en una primera aproximación al problema de definición de la categoría, se refiere a su percepción, y determina que lo “*aprehendemos en presencia de una entidad –una imagen, objeto o experiencia- justificando simultáneamente las interpretaciones múltiples y mutuamente excluyentes que comúnmente se establecen en relación con lo alto y lo bajo, lo humano y lo subhumano, lo divino y lo humano, lo normal y lo anormal, con el principio unificador detectado pero ocluido y percibido imperfectamente*”²¹⁵. Avanzando en el intento de definición propone que se trata de una especie de estadio “*purgatorial*” de la comprensión. En ese estadio el objeto o la experiencia aparece como una mezcolanza y/o distorsión de otras formas, aunque a menudo no es reconocido por las personas debido a su brevedad, ya que la memoria y la anticipación rápidamente lo asocian con formas reconocibles. “*El intervalo de lo grotesco es aquel en el cual aunque hemos reconocido una cantidad de formas diferentes en el objeto, no hemos desarrollado aun un sentido claro del principio dominante que lo define y organiza sus elementos. Hasta que no lo hagamos estaremos paralizados, conscientes de la presencia de significado o de ciertas formas de integridad formal pero incapaces de descifrar los códigos*”²¹⁶. Finalmente, Harpham plantea

²¹³ *ibidem*, p. 54.

²¹⁴ *ibidem*, p. 56.

²¹⁵ Harpham, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁶ *ibidem*, p. 19.

que los aspectos aberrantes y atípicos de lo grotesco serían simples versiones *nonnons*²¹⁷ de lo convencional y que trabajar con lo grotesco echaría luz sobre aspectos centrales de lo ya establecido²¹⁸.

Resumiendo en función del posterior análisis de las imágenes, diremos que la representación grotesca se caracteriza, en cuanto a lo formal, por la exageración de rasgos corporales, fisiognómicos y gestuales como también por la deformación o distorsión a que se somete el cuerpo de los descendientes de africanos. Aquí surge la disyuntiva acerca de si estamos ante simples caricaturas o ante una imagen grotesca. Si, como plantea Thomson, la exageración tiene que caer fuera de la propia norma de exageración de la caricatura, ¿qué ocurre con los ejemplos a analizar? Ciertas figuras resultan paradigmáticas al momento de referirse a esta temática. Uno de estos ejemplos lo constituye la representación de los bufones, los entretenedores, aquellos cuya función es divertir a otros. Como examinaremos en este capítulo, sobre todo en la Argentina del período rosista, se hizo uso y abuso de esta figura, que tiene una larga tradición en la historia cultural de occidente.

El cortejo de Rosas

En esta sección trabajaremos con imágenes en las que se pretende retratar a dos de los supuestos bufones de Rosas. Al menos una de ellas fue producida durante ese período y parecería ser una imagen única, mientras que de la otra existen versiones, en distintos soportes y técnicas, y realizadas en momentos diferentes. El primero de los casos es una litografía conocida como *El Negro Biguá* o *Biguá en la Alameda*²¹⁹, de autor desconocido y cuya fecha de realización podría ubicarse entre 1841 y 1845. La segunda imagen es la de *Eusebio de la Santa Federación*, que será retomada por distintos artistas. Las primeras versiones datarían de principios de la década de 1840 y las últimas de la década de 1880.

La asociación caudillo-señor feudal trazada por escritores de los siglos XIX y XX²²⁰ tuvo su epítome en Juan Manuel de Rosas. Esta concepción ha rendido frutos

²¹⁷ Ver el primer epígrafe de este capítulo.

²¹⁸ Harpham, *op. cit.*, p. 26.

²¹⁹ Autor anónimo, Litografía, 1841-1845, 24,5 x 15 cm.

²²⁰ Cfr. Sarmiento, Domingo F., *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Tor, 1949; Ingenieros, José, *Sociología Argentina*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1908.

y permaneció en el tiempo como atestiguan los argumentos de algunos historiadores del siglo XX²²¹. Sin embargo, renovadas investigaciones han abierto el campo para explicaciones más amplias y abarcadoras. Los trabajos de Myers²²² y Goldman-Salvatore²²³ dan cuenta de lo sesgado de las anteriores propuestas.

Ubicándonos en el período en estudio, los liberales unitarios definieron a Rosas como bárbaro y loco, y por tal motivo asociaron a su figura una serie de elementos que ayudarían a caracterizarlo. Por un lado, su desinterés en todo lo que fuera europeo -en el sentido que lo europeo tenía para ellos, es decir básicamente lo francés-, y su elección de modelos españoles, era considerado como rasgo de barbarie. Como mencionamos anteriormente, se lo retrataba como un señor feudal, rodeado de una corte a la manera española, en la cual no podían faltar bufones y locos. En relación con esto resulta interesante señalar que era común en diversas cortes europeas a lo largo del XVI y XVII, que los monarcas y el séquito real estuviera acompañado por las llamadas *sabandijas* o *gentes de placer*. Dentro de esta *gente de placer*, se englobaba un grupo más o menos heterogéneo cuyo rasgo común era alguna característica física que los distinguía: principalmente eran enanos, aunque también había locos y negros. Esto ocurría particularmente en España, y para el caso de los Austrias está fehacientemente documentada la gran cantidad y variedad de *gentes de placer* con que contaba su corte. Y si los Borbones desterraron a los enanos y locos, se quedaron todavía con algo, con los negros, y siguieron la vieja costumbre de los Austrias de bautizarlos con los nombres y apellidos de la familia real. Por ejemplo, es conocido el caso de Alfonso Carlos de Borbón, negro y arquitecto, en tiempos de Carlos III²²⁴.

Volviendo al Restaurador, en la visión antirrosista otro rasgo que servía para dar cuenta de su barbarie era la cercanía que mantenía con negros y mulatos, en quienes, según sus enemigos, basaba parte de su poder. Esta cercanía con los descendientes de africanos fue un elemento de caracterización del rosismo que

²²¹ Lynch, John, *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emece, 1986.

²²² Myers, Jorge, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

²²³ Goldman, Noemí y Ricardo Salvatore, *Caudillos Rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.

²²⁴ Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700. Estudio y catálogo*, México, Editorial Presencia, 1939. p. 29

encontramos repetido, casi sin cambios, hasta ya entrado el siglo XX²²⁵. En la época, entonces, resultó sencillo y eficaz aunar ambos rasgos, convirtiéndolos en sus bufones de corte, seres casi infrahumanos con los cuales Rosas se divertía sometiendo a los más escabrosos ‘procedimientos’, y a los cuales utilizaba para mofarse de diplomáticos, generales, sacerdotes, etc.

Existe una gran cantidad de documentos históricos y literarios que sostienen la existencia de dichos bufones de corte. Sus autores, en gran parte acérrimos enemigos del régimen rosista, se detienen en la descripción de las crueldades a que habrían sido sometidos estos personajes²²⁶. También en Saldías, historiador que parece reivindicar la figura de Rosas, hemos encontrado referencias a este tema, en respuesta a las afirmaciones precedentes:

Puedo afirmar, fundado en las referencias que me han hecho personas de la intimidad de Rosas, que las diversiones que éste se proporcionaba con don Eusebio y Viguá era de las que no hieren los sentimientos de un hombre; las mismas que uno se puede proporcionar con un niño; y que, las crueldades que según *El Nacional* cometía Rosas con ellos, no tienen más fundamento que el dicho siempre apasionado de Rivera Indarte²²⁷.

Pero ¿no podría ser esto una manera de estereotipar la figura de los negros y mulatos mientras se delineaban los rasgos del Brigadier? Resulta llamativa además la persistencia de estas imágenes a lo largo del tiempo, casi sin modificaciones en su construcción. Ingenieros menciona a los cuatro ‘singulares’ acompañantes de Rosas: “*Cuatro locos vivieron durante muchos años en su residencia de Palermo, con la particularidad de ser mulatos tres de ellos - el Gran Mariscal Don Eusebio, el Reverendo Padre Viguá y El Loco Bautista - y negro el más joven, conocido por El Negro Marcelino. Los dos primeros, Eusebio y Viguá, eran popularísimos en el vecindario y muy temidos, por la bastante picardía de*

²²⁵ Ver capítulo 3 de esta tesis.

²²⁶ Sólo transcribiré parte de un texto de Ramos Mejía: “*Los perfiles grotescos de sus bufones, los férreos contornos de sus fisonomías deformes, agregados a todos esos rasgos conocidos ya, dan la evidencia del diagnóstico. Eusebio, Viguá y toda esa cohorte de imbéciles que abofeteaba en sus horas de recreo, y "cuyos intestinos hacía insuflar por medio de fuelles" para montarlos con espuelas; esos dementes incurables como el "Loco de la Federación", a quien hacía arrancar los pelos del periné por medio de pinzas, dejan vislumbrar todas las asperezas que tenía aquel espíritu en completo desequilibrio*” en Ramos Mejía, José María, *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, Buenos Aires, (1878-82). Otros libros para consultar sobre el mismo tema: Rivera Indarte, José, *Rosas y sus opositores*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1853; Ramos Mejía, José María, *Rosas y su tiempo* (1907), Buenos Aires, Jackson, 1938; Pradère, Juan A., *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, Ed. J. Medesky e hijo, 1914.

²²⁷ Saldías, Adolfo, *Historia de la Confederación Argentina: Rosas y su época*, Tomo IV, Buenos Aires, Felix Lajouane, 1892. p. 63.

que eran aún capaces²²⁸”. Sólo contamos con imágenes de los dos primeros, con las que trabajaremos en los siguientes apartados.

Biguá

En la caricatura unitaria Biguá, grotesco e inflado, era el loco inseparable del otro loco Rosas. También se decía que los juegos del tirano habían causado la muerte del bufón, ‘plantándole su pata de caballo en la barriga’. La risa que provocaba el pobre negro se trocaba en lástima, repentinamente²²⁹.

En un artículo ya publicado hemos analizado la litografía *Biguá en la Alameda* (Fig. 1), proponiendo la existencia de una posible *Pathosformel* asociada a la figura del bufón de corte²³⁰. Ese trabajo rastreó la supervivencia de esta fórmula desde la antigüedad tomando en consideración algunas imágenes y textos pertenecientes a los siglos XVI-XVIII (básicamente el personaje del Arlequín de la *Commedia dell’Arte*²³¹) para llegar, por último, al siglo XIX (Jim Crow en Estados Unidos, y Biguá en el Río de la Plata). Aquí nos ocuparemos de explorar esa imagen analizándola desde la perspectiva de la construcción de estereotipos de descendientes de africanos.

²²⁸ Ingenieros, José, “Capítulo IV ‘Los alienados en la época de Rosas’”. En: *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1919.

²²⁹ Lanuza, José Luis, *Morenada. Una historia de la raza africana en Buenos Aires*, Buenos Aires, Schapire, 1946. p. 161.

²³⁰ Ghidoli, María de Lourdes, “Biguá y otros dionisiacos. Intento de identificación de una *Pathosformel*”. En: *Eadem Utraque Europa*, año 5, n° 8, Buenos Aires, Miño y Dávila-UNSAM, 2009. pp. 73-92.

²³¹ Forma de representación basada en la improvisación que tuvo sus raíces tanto en la comedia escrita renacentista, como en las performances de los payasos, bufones y juglares medievales, y fue particularmente popular en Europa desde la segunda mitad del siglo XVI hasta comienzos del siglo XVIII.

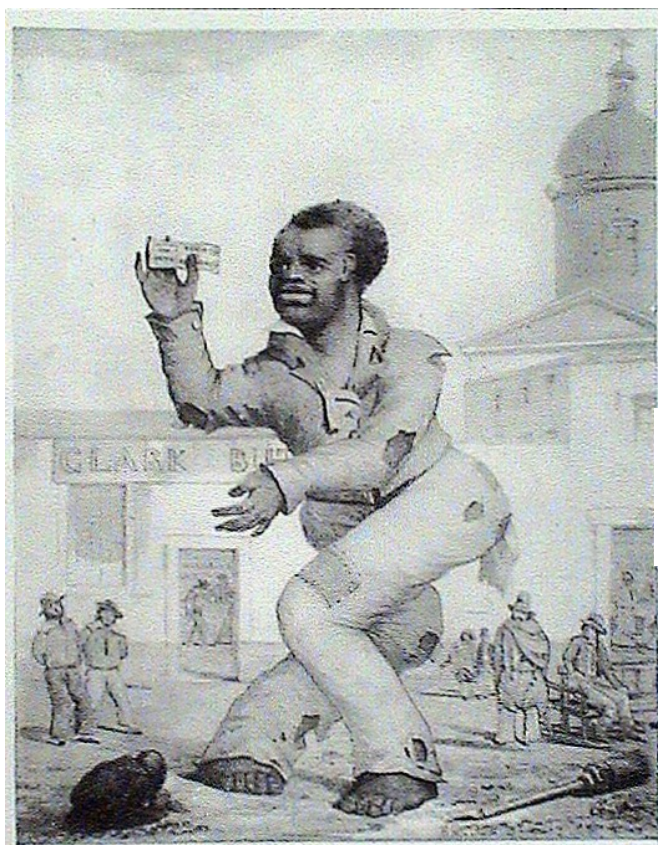


Fig. 1: Anónimo
Negro Biguá en la Alameda
1841-45
Litografía

En *Monumenta Iconographica* (1964) e *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852* (1982), Bonifacio del Carril (la primera, en colaboración con Aníbal G. Aguirre Saravia) establece que la estampa conocida como *Biguá en la Alameda* fue realizada entre 1841 y 1845; su autor es desconocido. A pesar de que en la primera de las publicaciones señala que “no se ha podido establecer el autor, artista de calidad sin duda superior a nuestro medio de entonces. Todo hace suponer que en su ejecución intervino la mano de algún dibujante inglés, de técnica verdaderamente depurada²³²”, en el libro de 1982, propone que “las figuras de los personajes recuerdan sugestivamente la mano de Carlos Morel²³³”. Desconocemos hasta el momento el por qué de su nueva atribución, aunque una de las razones podría ser que la imagen fue producida en la Litografía de las Artes de Carlos E. Pellegrini, taller del cual salieron numerosas litografías de Carlos Morel. El título merece mayor atención: está ampliamente aceptado que estamos en presencia del negro Biguá, pero en la descripción de la imagen que se puede leer en la *Monumenta*, que incluye formato y dimensiones, no se aclara si este

²³² Carril, Bonifacio del, *Monumenta Iconographica*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

²³³ Carril, Bonifacio del y Aníbal G. Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982. p. 194

nombre aparece en la estampa misma o si existe alguna documentación que lo certifique. Nuestra sospecha es que la estampa fue bautizada con posterioridad a su realización, aunque no podríamos precisar por quién ni cuándo. Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

En la imagen se representa a un muchacho negro o mulato, vestido con ropas andrajosas, descalzo, que bien podría vincularse con un esclavo o un liberto. Lo más inquietante resulta su cuerpo contorsionado, sus piernas entrelazadas en una pose casi imposible de mantenerlo en pie, con su brazo derecho en alto sosteniendo un billete en el que se lee: *Un Peso. Viva la Santa Federación*. En el suelo yacen un sombrero y una escoba pequeña, a la manera de atributos que permitirían identificarlo. Está de pie en el Paseo de la Alameda, lugar reconocible por las edificaciones presentes en la litografía: se trata de la esquina de Cangallo y Paseo de la Alameda (actuales Presidente Perón y Leandro N. Alem, respectivamente), donde estaba ubicada la carnicería Clark²³⁴, y desde donde era posible ver la cúpula de la iglesia de la Merced. La imagen fue realizada en el momento de mayor poderío de Juan Manuel de Rosas, de agudo enfrentamiento con sus enemigos, la mayoría exilados en Montevideo. Allí se publicaban periódicos cuya única finalidad era denunciar los despropósitos del Restaurador, transformándolo en un personaje demoníaco.

Al igual que José Ingenieros, José Luis Lanuza señala que Rosas tenía cuatro bufones: Eusebio, Biguá o Viguá, Marcelino y Bautista. Al referirse a Viguá dice:

Don Juan Manuel, que poseía el genio de caricaturizar a la gente con el apodo justo e indeleble, lo llamó Biguá (aunque lo escribía con v: viguá). El biguá o mbiguá era un desgarrado pajarraco del río, de aspecto dormilón, entre atontado y filosófico. Así debió de ser su bufón. Pobre mulato medio idiotizado, cambado y haragán. (...) La pintura más realista del pobre diablo la hizo el mismo Rosas, describiéndolo, como a cosa suya, en el inventario de esclavos de sus estancias en 1825. Allí lo llama Juan Bautista Rosas Viguá, y nos informa que era natural de Santa Fe, criado en casa de don Marcelino Bayo, y que había sido propiedad de don Joaquín Basaldúa, quien se lo regaló a Rosas. Esta es la minuciosa descripción del esclavo: ‘Mulato color claro; edad 16 años; estatura siete cuartas, dos pulgadas. Cabeza chica, pelo crespo, orejas grandes y paradas. Frente chica, cejas íd. Ojos chicos, pardos, sumidos, encapotados. Nariz chica, chata, de la punta respingada. Boca chica, labios doblados, más el de abajo. Feo de cara, largo el pescuezo,

²³⁴ En varios de sus ejemplares, *The British Packet* trae noticias acerca de un tal George Clark dedicado al comercio: “*ADVERTISEMENTS: Mr. George Clark begs leave to inform the receiving of jerked beef, dry and salted hides, chinchillas and nutria skin*”. *The British Packet*, agosto de 1832.

mal entrazado. La mano derecha tiene más corta que la otra y asimismo manco el codo. De piernas algo combado. El ombligo algo saltado con tres vueltas. Largo de pie, 81/2 pulgadas, de ancho, 4 pulgadas. No tiene viruelas²³⁵.

Otra descripción con la que contamos es la de José Mármol en *Amalia*, donde no sólo se ocupa de los aspectos físicos del personaje sino que agrega el condimento de la degeneración y la estupidez: “Rosas quedó cara a cara con un mulato de baja estatura, gordo, ancho de espaldas, de cabeza enorme, frente plana y estrecha, carrillos carnudos, nariz corta y en cuyo conjunto de facciones informes estaban pintadas la degeneración de la inteligencia humana y el sello de la imbecilidad³⁶”.

Estas descripciones –la del inventario de Rosas y esta de *Amalia*– son contemporáneas a la imagen de Biguá y al Biguá histórico. En el caso de la primera tenemos una descripción puramente física mientras que Mármol hace uso de la asociación entre rasgos fisiognómicos y características intelectuales y morales para presentar un personaje que sea funcional a su narración²³⁷. Desde las características físicas muy pocas de ellas concuerda en los rasgos principales con la imagen de la litografía. Pero si no fuera Biguá, ¿quién podría ser? Se trata de una imagen que resulta inquietante y que nos ha generado múltiples preguntas, además de las vinculadas a los aspectos formales de la composición: ¿Quién la realizó?, ¿Pertenece a algún álbum de estampas, que tanta difusión alcanzaron en el siglo XIX? ¿Fue encargada por alguien? ¿Se trata de un ejemplar único? ¿Responde a una iconografía previa? Las cuatro primeras cuestiones nos resultan difíciles de elucidar mientras que la última ha derivado en el rastreo de las representaciones de los bufones de corte en la larga duración histórica. El punto de partida para este itinerario fueron los aspectos morfológicos de la imagen para, en cada caso, ahondar en los procesos

²³⁵ Lanuza, José Luis, *op. cit.*, p. 142.

²³⁶ Mármol, José, *Amalia*, Buenos Aires, Sopena, 1948. p. 33.

²³⁷ Brown, Andrew J., “Chapter I: Butting Heads: Phrenology as Weapon in *Facundo* and *Amalia*” en *Test Tube Envy. Science and Power in Argentine Narrative*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2005. En este capítulo el autor ha examinado la inclusión hecha por José Mármol en su novela *Amalia* (1851) de descripciones basadas en la fisiognomía y en la frenología, para marcar diferencias físicas, y a partir de ellas diferencias morales, entre los unitarios y federales y sus contrapuestos programas políticos. Este análisis le permite a Brown demostrar que tanto Sarmiento como Mármol construyeron un discurso literario, utilizando el conocimiento científico de la frenología y la fisiognomía como formas de legitimar su autoridad y, por consiguiente, sus proyectos políticos.

históricos en juego en el momento de activación de esas iconografías y dar cuenta de las variaciones de sentido de esas representaciones.

Primera escala: El sátiro danzante, bufón de Dionisos

Durante la antigüedad pagana encontramos los sátiros que, junto a las ménades, formaban parte del séquito de Dionisos. Se trataba de dáimones de la fertilidad que se representaban como mitad animal y mitad hombre; su cabello era ensortijado, su nariz redonda y respingada, con orejas puntiagudas, falos erectos, y al terminar la espalda tenían una cola de caballo o de cabra. Las representaciones que han llegado hasta nosotros pertenecen, en su mayoría, a la cerámica griega (Fig. 2-3). Como compañeros de Dionisos se los mostraba generalmente bebiendo, bailando, tocando panderetas y flautas -instrumentos musicales vinculados a las festividades dionisiacas- y jugando con las ninfas. En las comedias que se representaban en los festivales de la deidad, hombres vestidos como sátiros formaban los coros.



Fig. 2
Sátiro danzando
Skyphos – Figuras rojas
Museo del Louvre



Fig. 3: Sátiro danzando
Oinokoe - Figuras Rojas
ca. 350 a. C.
Museo del Louvre

La pose extática que adopta el sátiro danzante forma parte de un esquema iconográfico bien codificado, como lo señala Settis:

[Refiriéndose al esquema de danza del *Sátiro* de Mazara²³⁸] Se utilizaban las mismas "poses" (que valen como unidades semánticas de base) también en pintura y escultura: los griegos los llamaban *schemata*, que podríamos traducir como "esquemas iconográficos" si se refieren a las artes figurativas, o como "figuras de danza" si se refieren a la danza, aunque para ambas los esquemas eran obviamente idénticos²³⁹.

El bufón de Dionisos giraba sobre su pierna derecha mientras la izquierda estaba flexionada con el pie en el aire. El brazo derecho extendido hacia arriba sosteniendo el *kántharos* y el tirso (vara con hojas de hiedra y parra); algunas veces, una piel de leopardo pendía del brazo izquierdo, agitándose por detrás de la espalda del protagonista. Siguiendo a Nietzsche, el arte que promueve el coro de los sátiros es el único capaz de “invertir esas ideas de repugnancia sobre lo terrorífico o lo absurdo de la existencia, transformándolas en representaciones con las que se puede vivir: representaciones que son lo sublime, como el dominio artístico de lo horroroso, y lo cómico, descarga artística de la repugnancia de lo absurdo”²⁴⁰. Ellos se erigen en un eficaz antídoto y ofrecen un extraordinario “mundo intermedio” que sirve de freno a las angustias que presenta la existencia humana.

Segunda escala: Jim Crow, pionero de los *minstrel performers*²⁴¹

Aquí se hace necesario plantear una relación con otra imagen, no perteneciente al ámbito local, sino proveniente de Estados Unidos: las estampas de Jim Crow (Fig. 4-5), que comenzaron a circular en ese país a partir de 1832. Se trataba de un personaje teatral, creado por Thomas Dartmouth ‘Daddy’ Rice, un hombre blanco, que fue el primer artista en maquillarse como negro (*blackface*), oscureciendo su piel con corcho quemado. Su canción y rutina de baile de Jim Crow fue un éxito increíble que lo llevó por Louisville, Cincinnati, Pittsburg, Filadelfia, hasta llegar finalmente a Nueva York en 1832. Posteriormente se presentó, también

²³⁸ Escultura en bronce encontrada en la primavera de 1998 en el Canal de Sicilia, a la altura de la ciudad de Mazara del Vallo. Representa un sátiro, daimon que forma parte del cortejo orgiástico que acompañaba a Dionisos. La obra podría ser un original de la época helenística, fechado en el siglo IV a.C., o quizás una réplica más tardía realizada entre el siglo II y fines del siglo I a.C.

²³⁹ Settis, Salvatore, “Il *Satiro* di Mazara del Vallo e i suoi modelli”. En: *La Rivista di Engramma*, 28, 2003. s/p

²⁴⁰ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Edaf, 1997. p. 101.

²⁴¹ Ante la dificultad de traducción del término hemos preferido transcribirlo en su idioma original. La palabra *minstrel* hace referencia a los juglares y bufones medievales.

con gran éxito, en Londres, Dublin y París. Se ha escrito mucho sobre la historia de los *minstrel performers* y de este personaje en particular²⁴²; sin embargo, sus orígenes están teñidos de un viso de leyenda, no comprobable, que el historiador estadounidense William T. Lhamon Jr. se ha encargado de develar:

Los primeros artículos de la prensa de la clase media sobre los espectáculos obreros, hasta los últimos trabajos universitarios sobre los *minstrel* aceptan la misma versión: para el nombre 'Jump Jim Crow', Rice se habría inspirado en una persona real, que se origina, habitualmente, en un valet de establo, negro, deforme y lisiado de nombre Jim Crow. Otra historia, también dudosa, habla de un individuo llamado Cuff, changarín del dique de Pittsburg. Estas historias son falsas, en la letra y en el espíritu. Ese valet y ese changarín no existieron jamás. (...) Estos relatos apócrifos revelan hasta que punto nuestras historias pueden divergir de los modos de producción de una cultura. Revelan igualmente la necesidad imperiosa de detalles para legitimar esta cultura²⁴³.

Esas leyendas, según Lhamon, ocultan el origen del *blackface*, ya que 'Daddy' Rice habría creado su personaje a partir de más de una fuente:

a) una gestualidad popular muy extendida, sobre todo entre los negros, destinada a un público de curiosos y a competiciones en los mercados urbanos y fiestas provinciales; b) una danza llamada 'Knock Jim Crow', aun bailada por los niños negros; c) temas y convenciones teatrales burlescas impuestas por un teatro inglés estrictamente controlado, dividido entre un teatro aceptado y un teatro legítimo; d) el resentimiento y el nacimiento de las clases sociales que han contraído alianzas extrañas entre adversarios diversos: burgueses y socialistas se ligan contra una horda temible y emancipada²⁴⁴.

Para publicitar estos espectáculos se utilizaban litografías y grabados, en los cuales no sólo se incluían las partituras y letras de las canciones a representar sino también la imagen del personaje, que podía exhibir variaciones en su diseño. Tomando en consideración que la mera imagen no da cuenta de la complejidad que implica una representación teatral, lo que nos interesa en este análisis es poner foco en ella, ya que con el correr del tiempo se ha convertido en uno de los estereotipos

²⁴² van Woodward, C., *The Strange Career of Jim Crow*, New York, Oxford University Press, 1955; Lott Eric, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford University Press, 1993; Lhamon, W. T., *Jump Jim Crow: Lost Plays, Lyrics, and Street Prose of the First Atlantic Popular Culture*, Harvard University Press, 2003; Lhamon, W. T., *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2004, entre otros.

²⁴³ Lhamon, W. T., *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2004. p. 189. La traducción es nuestra.

²⁴⁴ *idem*, p. 188

visuales de la inferioridad de los negros en Estados Unidos. Como señala Guy C. McElroy:

Los *minstrel performers* que florecieron en las primeras dos décadas del siglo XIX, aprovecharon la posición social de los negros dentro de la sociedad de la plantación, reforzando percepciones cristalizadas de desigualdad racial. (...) Piel del color del carbón, labios exagerados color rubí que eran el marco de una enorme mueca que mostraba los dientes absolutamente blancos, la ropa andrajosa y el comportamiento empalagoso de los notables pioneros T. D. Rice y Daniel Emmet crearon una etiqueta conveniente: negros como bufones. Tocar música, una de las habilidades definitorias de los *minstrel performers* reducía la profundidad de la caracterización de los negros a la de payasos de entretenimiento²⁴⁵.



Fig. 4: *Jim Crow*
New York
ca. 1832

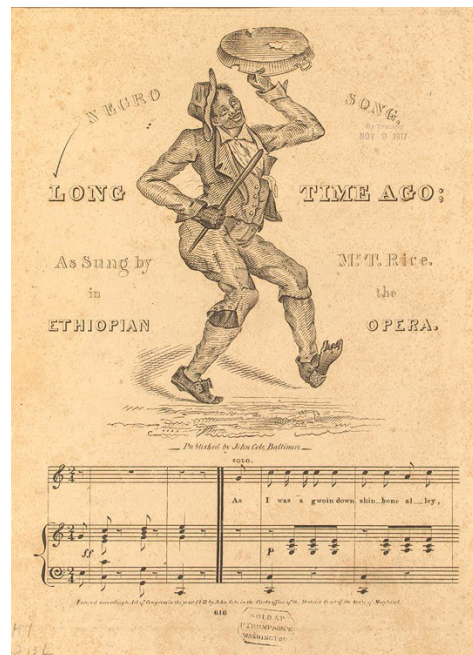


Fig. 5: *Jim Crow. Negro Song*
New York
1832
ca. 1832

Con el tiempo, el término Jim Crow se convirtió en sinónimo de la brutal segregación y fue usado para describir las leyes, reglas y costumbres discriminatorias que siguieron luego de la Reconstrucción en 1877, y continuaron hasta mediados de la década de 1960.

Volviendo al derrotero de esta representación visual, Gates Jr. ha realizado un análisis de la misma llegando a la conclusión de que la imagen de Jim Crow está

²⁴⁵McElroy, Guy C., "Introduction: Race and Representation". En: *Facing History. The Black Image in American Art 1740-1940*, The Corcoran Gallery of Art, 1990. p. xiii

en relación directa con el Arlequín de la *Commedia dell'Arte*²⁴⁶. Apoyándose en textos del siglo XVII, de autores como Marmontel²⁴⁷ y Florian²⁴⁸, intenta rastrear el mito de origen del Arlequín; el primero de estos autores escribió que “*es como si un esclavo africano fuera el primer modelo para este personaje*”, y el segundo argumentó que “*la opinión más realista es que era originalmente un esclavo africano. Su cara negra y su cabeza afeitada parecen indicar esto*”. Ducharte, en el siglo XX, al explicar la máscara negra que lleva, sugiere que “*el antiguo Arlequín era un phallophore*²⁴⁹, puesto que algunos de los mismos jugaron en el teatro antiguo el rol de los esclavos africanos, lo que hace pensar que Arlequín podía ser su descendiente directo”. La máscara auténtica de Arlequín, continúa, sugiere “*un gato, un sátiro, y una suerte de negro que los pintores del renacimiento habían retratado*²⁵⁰”.

No debemos perder de vista que lo expuesto da cuenta de mitos de origen, aunque si nos remitimos a lo visual, las imágenes sugieren una conexión africana con la máscara de Arlequín, no sólo por su color. Las llamadas *Harlequinades*²⁵¹ inglesas representadas y publicadas entre 1783 y 1870 contienen figuras del negro como Arlequín combinando la negritud y el *minstrelsy*. Gates Jr. señala que existen diferencias en las características morales e intelectuales de uno y otro, vinculadas a su condición racial. En las mencionadas *Harlequinades*, en general, la historia relata cómo un esclavo negro a punto de cometer suicidio, es transformado en Arlequín por un hechicero, se casa con la hija del amo (quien es o se convierte en Colombina), y luego de largas y confusas persecuciones, viven felices para siempre. Es decir, que la transformación sufrida por el esclavo, a través de la magia, le ha permitido ser libre y feliz. Finalmente estas piezas teatrales dejaron de ser representadas, e hizo su aparición el *minstrel*. A partir de allí, según Gates, “*la nobleza inherente de Arlequín se va transformando gradualmente en la innoble figura del juglar negro*²⁵²”.

²⁴⁶ Gates Jr., Henry Louis, *Figures in black: words, signs and the “racial” self*, New York, Oxford UP, 1987. La traducción es nuestra

²⁴⁷ Marmontel, Jean François (1723-1799), escritor e historiador francés. Escribió el libro *Éléments de Littérature* (1787) del cual se ha tomado la explicación de la figura del Arlequín.

²⁴⁸ Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), escritor francés sobrino de Voltaire. Escribió para el teatro de Arlequinades, en 1784, comedias inspiradas del teatro italiano, entre ellas *Le bon menage*, cuyo frontispicio, *Arlequin in love* revela, según Gates Jr., un perfil negroide del personaje.

²⁴⁹ Las falóforías eran fiestas del culto a Dionisos, en cuyas procesiones los falóforos portaban solemnemente representaciones de falos.

²⁵⁰ Citado en Gates Jr., H. L., *Figures in black...*, p. 51.

²⁵¹ Nombre que adoptó la *Commedia dell'Arte* en Inglaterra.

²⁵² Gates Jr., H. L., *Figures in black...*, p. 52

Tercera escala: Jack, the knock kneed Negro, bufón del Paseo de la Alameda

Entre los años 1834 y 1841, *The British Packet*²⁵³ hizo referencia en diversas ocasiones al personaje del título de este apartado. Lo llamó *Jack, the Negro*, y dio cuenta de sus andanzas por el Paseo de la Alameda. Casi podría decirse que Jack, el Negro, era un personaje que formaba parte de los contenidos programados por el periódico; el lector tal vez esperaba encontrar el relato de alguna de sus peripecias. Al parecer y según los propios dichos de Jack, era nativo de Angola, descendiente de la familia real. Poseía un rasgo ineludible que le daba su apodo: era patizambo, “*Jack, the knock-kneed Negro, -or rather, whose knees have an ungainly inclination to be too intimate with each other*”²⁵⁴, escribía el diario. Otra característica que se le atribuía era su facilidad para embriagarse; por este motivo había sido encarcelado y remitido a la isla Martín García en 1835²⁵⁵. En general, el tono que emplean el o los autores de las notas sobre Jack es irónico: “*Fashionable Departure: Jack the knock kneed Negro, sailed on Tuesday last for Martín García, in the gun boat N° 7; being his stand trip to that island, we both times in a man-of-war –incongruent, no doubt, to a personage so distinguished*”²⁵⁶. Sin embargo, también se señalaba que cuando estaba sobrio era cortés e inteligente, que sabía bailar el cielito y cantaba con una voz melodiosa. La última noticia sobre Jack apareció en junio de 1841. Se trata de una extensa nota con motivo de su muerte, una suerte de obituario. En él se hacía una semblanza de sus rasgos físicos, así como de su personalidad. Se ponía de relieve su ingenio y sus ocurrencias: “*At all times he had infinite wit and drollery which ‘were wont to set the beach on a roar’. Never shall we forget his reply to us in one of his sober moments as to why he always made the beach his place of resort when drink –‘I go to the beach at those times’(said he) to be amongst the English’ –‘And why amongst the English?’ – ‘Because they get drunk too, and therefore my being so will then be of no great consequence*”²⁵⁷.

²⁵³ Semanario escrito en inglés que se publicó en Buenos Aires entre 1832 y 1858. Su director era Thomas George Love, nacido en Londres en 1793.

²⁵⁴ *The British Packet*, 4 de enero de 1834.

²⁵⁵ *Idem*, 10 de enero de 1835.

²⁵⁶ *Idem*, 27 de octubre de 1835.

²⁵⁷ *Idem*, 12 de junio de 1841.

Pero, ¿por qué la referencia a Jack en este escrito? Para nuestra sorpresa, hacia el final de este obituario, aparece un dato que vincula a este personaje con el negro Biguá, más específicamente con la litografía *El Negro Biguá en la Alameda*:

An officer of the United States schooner Enterprize has sketched an admirable likeness of Jack. It represents him on the beach displaying with great hilarity a dollar note which some one had give him. The sketch is accompanied by the following parody and quotation

To drink or not to drink
That's the question
Whether it is better to sweep

And thirst all day
Or go and got a glass of grog
Shakspere (sic)

Man, being reasonable
Must get drink!

Byron²⁵⁸

Como resultado del relevamiento realizado en busca de la imagen²⁵⁹ hemos encontrado que la mayoría de las veces aparece reproducida de manera parcial, excluyendo su parte inferior, que contiene sólo texto. En la *Monumenta Iconographica* la litografía se exhibe completa (Fig. 6); los versos que acompañan al personaje rezan:

To drink or not to drink
That's the question
Whether it is better to sweep
And thirst all day

Or go and got a glass of grog
Shakspere (sic)

Man, being reasonable
Must get drink!

Byron

²⁵⁸ *Idem*, 12 de junio de 1841.

²⁵⁹ Carril, Bonifacio del, *Monumenta Iconographica*, Buenos Aires, Emecé, 1964; Carril, Bonifacio del, Aguirre Saravia Aníbal, *Iconografía de Buenos Aires La ciudad de Garay hasta 1852*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982; Carril, Bonifacio, "El Grabado y la Litografía". En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983; *Todo es Historia*, 393, Buenos Aires, abril 2000, entre otras publicaciones.

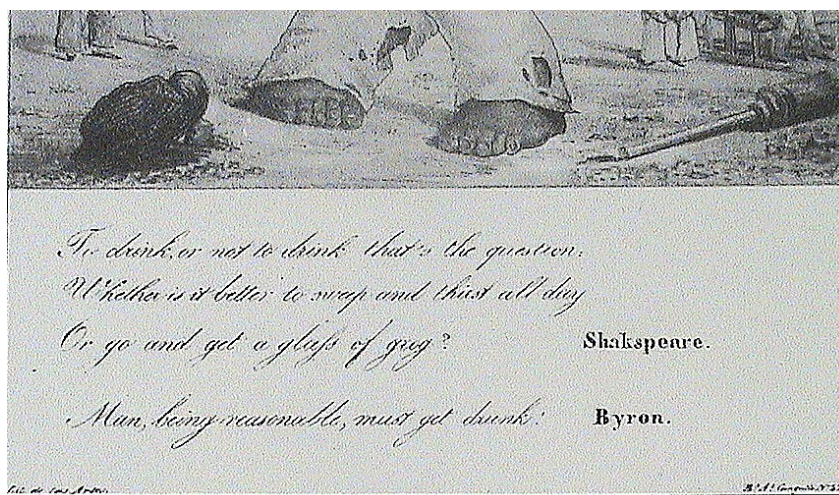


Fig. 6: Anónimo
Negro Biguá en la Alameda (detalle)
 1841-45
 Litografía

El autor de *El Negro Biguá* sigue siendo anónimo, pero, aunque no podemos aseverar categóricamente que la estampa haya sido litografiada a partir del dibujo mencionado por *The British Packet*, sí podemos afirmar que se lo ha tomado como modelo, al cual tal vez se le realizaron modificaciones que se nos escapan. El único cambio que podemos corroborar es la alteración del texto del billete que el personaje esgrime en su mano. Retomando la discusión sobre lo grotesco, señalaremos algunos rasgos en común que atraviesan a las imágenes analizadas hasta aquí. Según el planteo platónico, Dionisos representa lo no civilizado, se encuentra en los márgenes, vinculado con lo desmesurado y caótico. Nietzsche señala en el capítulo 7 de *El nacimiento de la Tragedia*:

El sátiro, en cuanto coreuta dionisiaco, vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto. El hecho de que la tragedia comience con él y de que por su boca hable la sabiduría dionisiaca de la tragedia, es un fenómeno que nos extraña tanto como el que la tragedia tenga su génesis en el coro. Acaso ganemos un punto de partida para el estudio de este problema si yo lanzo la aseveración de que el sátiro, el ser natural fingido, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisiaca mantiene con la civilización²⁶⁰.

A partir de este planteo proponemos algunas vinculaciones entre los personajes enumerados. En primer lugar, y casi de inmediato, la relación con las artes escénicas, que incluirían el teatro, la danza, la música y lo que actualmente

²⁶⁰ Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 99

llamaríamos artes del espectáculo. Nuestro interés por esta categoría más amplia radica en la intención de admitir el carnaval como forma de espectáculo²⁶¹. Volviendo a los párrafos anteriores, en la presentación de cada uno de los personajes aparece especificada esta relación con las artes del espectáculo, desde el coro de los sátiros y de los cortejos de las festividades vinculadas a Dionisos, pasando por la *Commedia dell'Arte* y los espectáculos de los *blackface*. Sin embargo, no es evidente por qué *El Negro Biguá* podría agregarse en esta categoría. Anteriormente, al describir la imagen, señalamos que a sus pies yacían elementos que podrían tomarse como atributos del personaje; nos referiremos específicamente a la pequeña escoba a su izquierda. La idea de que fuera una simple escoba de limpieza resultaba inapropiada debido a su pequeño tamaño, evidente al hallarse en el mismo plano que el mulato.



Fig. 7: Ilustración de *El Candombe Callejero* nota aparecida en *Caras y Caretas*, 11 febrero 1899

Podría tratarse entonces de una escobilla, elemento característico del candombe y, por lo tanto, de las comparsas de negros. En el esquema coreográfico, los escobilleros (Fig. 7) se ubicaban en las primeras filas, a continuación del estandarte, y su función era la de barrer los malos espíritus para que pasara la comparsa haciendo gala de su manejo de la escobilla.²⁶² Siguiendo nuestra hipótesis de que la imagen podría tener una estrecha vinculación con la de Jack, el patizambo,

²⁶¹ No nos adentraremos en la discusión acerca de la noción de carnaval, sobre todo vinculado a los afro, cuestión que merece un estudio más profundo y que abarcaría no sólo la consideración del espectador sino también de los participantes, sobre todo durante el siglo XIX. A este respecto ver Geler, Lea, “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX-XX). En: Pilar García Jordán (ed.), *El Estado en América Latina: recursos e imaginarios, siglos XIX-XX*, Barcelona:Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011.

²⁶² Ortiz Oderigo, Néstor, *Calunga. Croquis del candombe*, buenos Aires, Eudeba, 1969. p. 24.

The British Packet hace referencia a la participación del negro en el carnaval de 1834: “*Jack, the Negro, was also grotesquely attired, and, for a wonder, was tolerably sober*”

Una segunda cuestión, no menor, que comparten estas imágenes es la de la música y la danza, concibiéndolas como desenfrenadas, demoníacas, a veces obscenas e infernales. A este respecto, son numerosas las descripciones de los bailes de los negros en los siglos XVIII y XIX. Documentos de archivo, crónicas de viajes, novelas y libros de historia hacen hincapié en el salvajismo y en lo diabólico de esas danzas. Puede citarse un documento originado a partir de los altercados que tuvieron lugar en 1779 cuando los negros de la Cofradía de san Baltasar y Ánimas solicitaron al gobierno la posibilidad de levantar su propia capilla con otro capellán; el cura de la Iglesia de la Piedad, donde funcionaba la Cofradía, argumentó que los roces se generaron cuando los amonestó por los

(...) desacatos publicos que hacen á la Yg.a como es ponerse en el atrio de el templo á danzar los bayles obscenos, q.e acostumbran, como ejecutaron el día de S.n Balthazar á la tarde y del Dom. de Pascua de Resurrección en cuyo tiempo estaba D.or Vic.te. Piñeiro diciendo Misa, y Yo en el confesionario: viendo que no podía oyr á los penitentes, que estaba confesando, p.r la bulla que metían con sus alaridos, y tambores, me vi en la precion de salir a hecharlos²⁶³

Más de un siglo después, en 1907, Ramos Mejía escribía:

Como Rosas había reemplazado la antigua procesión cívica de la fiesta patria por el abigarrado cortejo de negros que iban a aclamarlo, inundando la ciudad (...) multitud de comparsas que, al son de pintarrajeados y largos tambores, (...) tocando, no diré música sino un ruido (...) Los rítmicos gruñidos de esos músicos en delirio, dejaban una impresión dolorosa en el espíritu, (...) Sudorosos y fatigados (...), marchaban con cierto desembarazo vertiginoso, imprimiendo al cuerpo movimientos de una lascivia solemne y grotesca. (...) La salvaje algazara la oíamos como un rumor siniestro desde las calles del centro²⁶⁴.

Si nos remitimos a la Edad Media, Wilkins expresa que “*para san Agustín, san Basilio y san Juan Crisóstomo el tambor representaba la muerte de la carne. Los juglares eran considerados “ministros de Satanás” que propiciaban las obras del Diablo*²⁶⁵”. Siguiendo a este

²⁶³ AGN IX 31-4-6, doc. 436.

²⁶⁴ Ramos Mejía, José María, *Rosas y su tiempo*, Tomo II, Buenos Aires, Jackson, 1938. pp. 59-62.

²⁶⁵ Wilkins, Nigel, “La música del diablo”. En: *Goldberg Magazine*, n° 14, marzo-mayo 2001. Artículo adaptado de una conferencia pronunciada en Barcelona durante el Festival de Música Antigua de abril de 2000 y de un libro del autor, *La Musique du Diable*, Mardaga, Lieja, 1999. Traducción de José Luis Gil Aristu

autor, se hace imprescindible reconocer los elementos que harían que una determinada música fuera diabólica. La dualidad característica del pensamiento cristiano medieval proponía la oposición con la música celestial: frente a los coros de ángeles acompañados de instrumentos de cuerdas se encontraba la música infernal, generalmente ruidosa, tocada con chirimías, tambores y trompetas. Evidentemente esta concepción no sólo tuvo validez durante la Edad Media sino que prevaleció en el tiempo, como lo manifiestan las transcripciones precedentes. Algunas caricaturas inglesas informan de esto aunque con diferencias: en ellas se modifican los instrumentos musicales, no hay tambores ni trompetas, reemplazados por un violín, pero se agrega la vinculación de lo diabólico con los individuos de ascendencia africana. En los siglos XVIII y XIX caricaturistas ingleses, entre otros Robert y George Cruikshank²⁶⁶, se encargaron de difundir imágenes distorsionadas y grotescas de la población negra, de las que mostramos sólo dos ejemplos (Fig.8-9). Consideramos que por la relevancia, tanto de los artistas como del contexto en que se desarrollaron estas obras, merecen un tratamiento en profundidad que excede los objetivos de esta tesis.

²⁶⁶ Caricaturistas e ilustradores ingleses. Ambos hermanos nacieron en la última década del siglo XVIII y ganaron fama por sus caricaturas centradas tanto aspectos sociales como políticos de su tiempo. También se destacaron como ilustradores de libros, entre ellos *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y *Oliver Twist* de Dickens por parte de Robert y George respectivamente.



Fig. 8: *'Black John' chastising the witches*
 George Cruikshank
 Lámina nº 9 incluida en *Letters on Demonology and Witchcraft*, de Sir Walter Scott, 1830



Fig. 9: *The Devil's Ball or There never were times!!*
 Robert Cruikshank
 ca. 1820

Volviendo al eje central de este apartado, vale decir la imagen del negro Biguá, retomaremos la duda acerca del nombre con el que se conoce la litografía, planteada al comienzo de su estudio. Como se señaló, su título está ampliamente difundido y no hay discusiones al respecto. Sin embargo, a la luz del análisis realizado, nos enfrentamos a dos posibilidades. La primera, que el taller litográfico tomara el dibujo original para realizar un grabado que representara efectivamente a Biguá, a pesar de que al parecer, el mulato ya estuviera muerto²⁶⁷. O bien que se lo haya bautizado con posterioridad a su ejecución. Si nos arriesgamos a esta segunda posibilidad, podríamos pensar que la necesidad de otorgarle un nombre responde a esa cualidad esencial del ser humano de la que hablaba Aby Warburg, cuando se refirió al tema de la Astrología y la Astronomía: “conocer el orden: *esa cualidad esencial del ser humano. (...) Escoger entre la inconmensurable multitud de estrellas determinados agrupamientos y designarlos con nombres de demonios o de animales no es un juego, sino el intento humano de entender, de orientarse en el caos, de adquirir una representación mental coherente*”²⁶⁸. Creemos que nombrarlo, anclando esa imagen tan anormal e inaudita, tan extrañamente humana, no sólo a un contexto apropiado y además ideológicamente funcional, como fue (o es) el universo rosista, sino también al imaginario visual de los africanos o sus descendientes era, de alguna manera, plantear un orden que partiera aguas entre lo bárbaro y lo civilizado, poniéndose en juego el papel mediador del arte.

Eusebio

Al propio gran Rosas no lo pude ver, pero algo fue poder echar momentáneamente ese vistazo al general Eusebio, su bufón en la víspera de la caída de aquél²⁶⁹.

Conocido como Don Eusebio de la Santa Federación habría recibido el nombramiento, por parte de Juan Manuel de Rosas, de Gobernador de la Provincia,

²⁶⁷ “Con el gusto que tuvo Rosas al recibir la cabeza de Celarrayan, y con la costumbre que tiene de divertirse con la vida de los hombres, se puso a jugar con ella; a empinarse botellas; y a soplar con el fuelle al mulato loco Eusebio, plantándole después su pata de caballo en la barriga con riesgo de matarlo, como mató antes al otro mulato Biguau”. *El Grito Argentino*, 10 de marzo de 1839.

²⁶⁸ Forster, Kurt W., “Introducción”. En: Warburg, Aby, *El Renacimiento del Paganismo Antiguo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid, Alianza, 2005. p. 27.

²⁶⁹ Hudson, Guillermo Enrique, *La tierra purpúrea. Allá lejos y hace tiempo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980. p. 252.

Majestad en la Tierra, Conde de Martín García, Señor de las Islas Malvinas, General de las Californias, Conde de la Quinta de Palermo de San Benito y Gran Mariscal de la América de Buenos Aires. Por sí solo el tratamiento de Don habría sido un rasgo de estatus social para un descendiente de africanos en la Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX. Quisiera recordar aquí que Alejandro Dumas, en *La Nueva Troya*²⁷⁰ escrita en 1850, hace un parangón entre anécdotas de Rosas y de Madame Dubarry. Pocos años antes, entre 1846 y 1848, Dumas publicó la novela *José Bálamo o Memorias de un médico*²⁷¹. En ella, a pesar de no ser la protagonista, la condesa Dubarry participa en varias de las escenas como también su pequeño sirviente Zamor -supuestamente africano aunque con el tiempo se supo que era bengalí- y entre otras cosas, el autor señala que la condesa había hecho nombrar al criado como Gobernador del Pabellón de Lucienne. Esta es la vinculación que Dumas establece entre el gobernante de Buenos Aires y la cortesana francesa: “*Todo el mundo conocía en Buenos Aires a su mulato Eusebio, y tanto más cuanto que un día en una recepción pública, Rosas tuvo la idea de por él lo que Mme. Dubarry hacía en Lucienne con su negro Zamor. Eusebio, vestido con el hábito de gobernador, recibió los homenajes de las autoridades tomando el lugar de su amo*²⁷²”.

En muchos otros escritos se hace mención de Don Eusebio, generalmente para ejemplificar las feroces bromas de Rosas, pero sólo algunos han dado información fidedigna sobre él. En estos testimonios abrevaremos, sin embargo, para aportar algunos datos sobre nuestro retratado, o mejor dicho sobre nuestro retrato. Contemporáneos a Rosas, y escritores e historiadores posteriores se encargaron de dar forma al personaje, desde sus características físicas, morales y psicológicas hasta su estafalaria vestimenta. Hemos encontrado una única

²⁷⁰ A pesar de no haber estado nunca en el Río de la Plata, Dumas escribió esta novela en 1850 luego de trabar amistad con Melchor Pacheco y Obes, general de la Banda Oriental y ministro designado en París para respaldar la posición de la ciudad sitiada.

²⁷¹ La novela tiene como contexto la época de la Ilustración, en el prelude de la revolución francesa. La trama se desarrolla en torno a una secta secreta cuyo principal objetivo es la abolición de la monarquía. El protagonista que da nombre a la obra es uno de los referentes de la secta y manipulará por más de 20 años a los personajes reales históricos como Mme. Dubarry, el cardenal Richelieu y el cardenal Rohan para lograr su meta. Resulta interesante la inclusión de elementos sobrenaturales como la hipnosis, el magnetismo animal o la creencia en lo espiritual, usados como métodos de manipulación.

²⁷² Dumas, Alexandre, *Montevideo ou une nouvelle Troie*, Paris, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie, 1850. p. 39.

descripción de Eusebio, sugestivamente surgida de un archivo policial de 1850 y repetida casi sin modificaciones hasta la actualidad, no sólo en libros sino también en páginas de internet que vuelven a transcribir la descripción.

A su vez, muchos de los rasgos que delinear al personaje en palabras tienen su correspondencia en la representación visual de Eusebio. El principal escollo es que esa transcripción literal de la descripción policíaca de Eusebio no se ha problematizado. Y su reiteración indefinida en el tiempo no deja lugar al cuestionamiento de si efectivamente Eusebio respondía a ese retrato verbal. No pretendemos plantear aquí una discusión acerca de si estamos frente a un retrato ‘verdadero’ o ‘falso’ del ‘bufón’. El punto que consideramos relevante es justamente esa reiteración congelada a lo largo del tiempo, de la cual surgen consecuencias que repercuten en el imaginario sobre los descendientes de africanos esclavizados. La primera transcripción del mencionado archivo policial la encontramos en la *Revista Criminal* (1873); más adelante *La Ilustración Argentina* (agosto de 1884) vuelve a reproducirlo, tomándolo de la anterior revista. Casi a mediados del siglo XX José Luis Lanuza lo incluye en el capítulo que les dedica a los bufones de Rosas²⁷³. Transcribimos aquí parte de ese texto:

Viva la Confederación Argentina!
¡Mueran los salvajes unitarios!
Buenos Aires Junio 11 de 1850

Eusebio de la Santa Federación – El Gran Mariscal, Patria, la América Argentina de Buenos Aires.

No cuenta mas edad que 42 años – Su estado: comprometido con la Señorita Doña Manuelita Rosas, juramentado por los ejércitos de la Patria Argentina de Mar y tierra –Color dice que indiano de la generación del Rey Inga – Pelo entrecano, lacio –Dice sabe andar perfectamente á caballo, muy galopador seriamente- Su ejercicio dice es Gobernador de la Provincia – Su residencia en esta ciudad – Dice que sabe leer y escribir, pero que no lo hace por la gran alteración en que tiene el pulso – Dice que está completamente sano – Dice que manda los Ejércitos de la Nación Argentina en la clase de Gobernador de la Provincia y Gran Mariscal de la América de Buenos Aires – Dice es apto para mandar los Ejércitos de Caballería e Infantería de la Nación Argentina.

Viste casco de oro como el Arcángel San Miguel, con penacho llorón color punzó en el que están grabadas las armas de la Patria con sus laureles juramentados – Capa de paño pardo con cuello y vueltas de terciopelo punzó – Dice usa uniforme redondo de paño azul con vivos punzoes- Pantalón de paño azul con franja de galón de oro – Chaleco de merino

²⁷³ Lanuza, *op. cit.* pp. 130-140.

punzó, galoneado de oro y los bolsillos sin billetes – Con nueve medallas y condecoraciones ganadas por sus méritos y gloriosos servicios – Calzado de botines de becerro lustrosos. Usa la divisa y cintillo federal. (...)

Dice que ha padecido una equivocación en la edad que ha expuesto al principio de esta clasificación pues por la fecha de los servicios primeros, viene en conocimiento, tiene ya 52 años – Que en el año 1810 de la libertad prestó servicios á la Confederación Argentina, en Ayohuma, Méjico, Lima, Chile, Colombia, Potosí, Cochabamba, Oruro – En Lima gobernó cuatro años de Gobierno. En Chuquisaca y Tucumán peleó con Gollerneche [sic], Tristal [sic] y Virey Lema [sic]– Emprestó sus servicios como buen patriota y buen argentino contra los Salvajes Unitarios inmundos hasta lo presente contra los extranjeros, gabachos y piratas (...)

Surgida a partir de una de las chanzas de Rosas para con don Eusebio, esta descripción aporta datos sobre algunas características físicas pero se detiene de manera más puntillosa en la vestimenta que lleva. Allí se centran una serie de rasgos caricaturescos sumamente atractivos para crear una representación visual del personaje, asunto sobre el cual nos extenderemos un poco más adelante. Los rasgos intelectuales y psicológicos se pueden adivinar en las palabras empleadas, en la enumeración de batallas en las que participó y de lugares en los que estuvo presente, algunos tan inverosímiles como Méjico o Colombia. Creemos que existió la intención de delinear un personaje entre infantil, fabulador, ignorante o con algún retardo en sus facultades mentales.

Nos interesa en este punto caracterizar la primera de las publicaciones que reproduce el archivo policial. La *Revista Criminal* fue fundada y dirigida -al igual que *La Ilustración Argentina* entre 1881 y 1883- por Pedro Bourel en 1873. Szir señala que la revista se abocaba a reseñar ‘causas célebres’ o crónicas criminales contemporáneas, presentándolas como relatos ficcionales que “*presentaban elementos discursivos y una estructura narrativa de cierta afinidad con los folletines de Eduardo Gutiérrez, publicados en La Patria Argentina en la década de 1870, algunos de cuyos personajes se inspiraron en delinquentes retratados en la Revista Criminal*²⁷⁴”. Sin embargo, este ‘caso célebre’ es la transcripción de un archivo policial de 1850. Aquí la ‘voz’ de Eusebio pareciera estar en primer plano, aunque todo se proponga como otra de las bromas de Rosas hacia sus bufones. En la mencionada publicación se omite toda

²⁷⁴ Szir, Sandra, “Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la *Galería de ladrones de la Capital*”. En: Rogers, Geraldine (editora), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2009. p. 21.

representación visual de Eusebio a pesar de la posible existencia del óleo que analizamos aquí. Es también interesante que este archivo se retome en 1873, fecha en que habría muerto Eusebio.

Ramos Mejía es quien consigna este año de defunción en *Rosas y su tiempo*. Él mismo lo había conocido en su época de practicante del primer año de medicina en el Hospital de Hombres de Buenos Aires. Allí lo entrevistó, estimulando “*su verbosidad informativa por medio de los medios vulgares de la propina*”²⁷⁵. En el mismo libro encontramos otra referencia a Eusebio que adopta un vocabulario provocadoramente exacerbado, convirtiéndose en un claro ejemplo de lo grotesco. El evento aludido había sido recogido con anterioridad por Vicente Fidel López²⁷⁶, quien refiere que en enero de 1837, Estanislao López, gobernador de Santa Fe, y el párroco santafesino José de Amenábar, entre otros, se trasladaron a Buenos Aires con dos solicitudes para Rosas: el perdón de los hermanos Reinafé, acusados del asesinato de Facundo Quiroga, y la creación del Obispado de Santa Fe, que debía ser gestionado ante la Santa Sede por el propio Restaurador²⁷⁷. Respecto del segundo de los pedidos, distintos testigos cuentan que Rosas teatralizó su negativa con un almuerzo de despedida en la posta del Puente de Márquez:

Allí siéntalos (...) en el lugar preferente de la mesa, mandada preparar para obsequiarles dignamente. Empezaba a circular cierto ambiente de cordialidad (...) cuando aparece uno de los edecanes de Rosas, y gravemente anuncia la presencia del Ilustrísimo y Reverendísimo Obispo de las Valchitas. (...) Y entra en efecto pintarrajeado y feroz el mulato don Eusebio de la Santa Federación; mitra de cartón encasquetada hasta la bestial oreja, sotana de coleta colorada y grueso palo grotescamente aferrado

²⁷⁵ Ramos Mejía, José María, *op. cit.*, Tomo I. p. 27.

²⁷⁶ López, Vicente F., *Manual de Historia Argentina* (1883), Buenos Aires, Vaccaro, 1920. pp. 445-446, n. 1.

²⁷⁷ El hecho es mencionado por el general Paz en sus Memorias aunque su relato no se centra en la figura del bufón, de quien ni siquiera da el nombre: “[Luego de su visita a Buenos Aires] regresó López con algunos obsequios de poca importancia y además con el aparato de banderas, formación de tropas, repiques y acompañamiento que había llevado a su ida. Tuvo además el honor que Rosas en persona y su hija Manuelita lo acompañaran con otros personajes hasta el Puente de Márquez, (...). Lo de más sustancia que se habló entonces sobre los asuntos que habían traído, fue la solicitud de un Obispo para Santa Fe (...). Si hubo algo de esto como me inclino a creer que no sólo nada logró López sino que mereció que Rosas ridiculizase su pretensión, y en prueba de ello referiré lo que fue público a toda la concurrencia. Rosas en su acompañamiento de despedida se había hecho seguir de su loco favorito: así como otras veces lo condecoraba con la denominación de gobernador, y fingía por la burla que lo respetaba por tal, en el camino y en la noche que pasaron en el Puente de Márquez, se le antojó que el loco fuese obispo y como a tal le daban el tratamiento y lo consideraban burlescamente. ¿No sería pues esta una amarga sátira contra el candidato de López y contra el mismo López si había propuesto alguno?” en Paz, José María, *Memorias póstumas del brigadier general d. Jose M. Paz*, tomo III, Buenos Aires, Imprenta de La Revista, 1855. pp. 48-49.

a la mano. Su cara, aquella cara desagradable del predilecto bufón, traducía su beatitud en gestos rudos y diabólicos; y sus ojos inyectados por la constante intoxicación del alcohol, se levantaban al cielo en éxtasis burlescos, cuando Rosas, con reverencias, le besaba el anillo monumental de hojalata ostentado por su dedo suculento. Al ver la mesa desbordante de vinos y de comestibles variados, el apetito del histrión voraz tuvo un estallido, y con paso zurdo y oscilante, se dirigió al asiento que al lado de López ocupaba Rosas. El Gobernador de Santa Fe (...) guardaba una seriedad digna e imperturbable; el doctor Amenábar, entre atónito e indignado, miraba con irritación contenida el desarrollo de la farsa soez, mientras la desdichada señora, pálida e intimidada, dejaba correr por sus mejillas gruesas lágrimas de horror y desprecio. Entre tanto don Juan Manuel, presa de súbita inflamación y al ver que el demente voraz se dirigía con precipitado paso a ocupar su asiento, lo toma del cuello con mano hercúlea y entre coces y fuertes mojicones sonoros, entre carcajadas estruendosas, los aplausos y los gritos descompasados de todos, lo arroja afuera dando traspies...²⁷⁸

La adjetivación puesta en juego en el párrafo para referirse tanto a Eusebio como a la situación merece subrayarse, teniendo en cuenta que el relato original de Vicente López carece de semejante parafernalia de términos descalificadores²⁷⁹. Enumeraremos las expresiones empleadas: pintarrajeado y feroz mulato, bestial oreja, cara desagradable, gestos rudos y diabólicos, éxtasis burlescos, dedo suculento, histrión voraz, paso zurdo y oscilante, farsa soez, gruesas lágrimas de horror y desprecio, demente voraz, carcajadas estruendosas. Sacadas de este contexto podrían formar parte de un relato a la manera rabelaisiana, anclados a la visión carnavalesca del mundo definida por Bajtin. Sin embargo, y como también lo enunció el propio estudioso, luego del siglo XVII las conexiones con la cultura cómica popular

²⁷⁸ Ramos Mejía, José María, *op. cit.* Tomo II. pp. 150-151.

²⁷⁹ “En la tarde de la salida [Estanislao López] se había detenido con la comitiva en la Posta del Puente de Márquez, cuando ven llegar a grande galope varias galeras llenas de gente: paran y baja Rosas de una de ellas aparentando grandes alegrías, distribuyendo abrazos, cariños y regalos. López recobra esperanzas de que en esa noche o al día siguiente podrá conseguir sus deseos. Se prepara la comida, se pone la mesa, se toman los asientos, se sirve la sopa, y hete aquí que se presenta un edecán anunciando al Ilustrísimo y Reverendísimo Obispo de los Balchitas. Rosas hace un gesto de extrañeza, vacila, pero dice al fin: “Que entre su Ilustrísima”. Los circunstancias, que nada, sabían de lo relativo al Obispado de Santa Fe, ponen los ojos en la puerta con vivísima curiosidad: ven entrar a un personaje con vestiduras episcopales, y rompen en ruidosas carcajadas al reconocer que era Don Eusebio de la Federación, el conocido loco o más bien Histrión de la Casa de Rosas. Este se incorpora, le hace respetuosas reverencias, le besa un enorme anillo de hojalata y vidrios que le cubría todo el reverso de la mano, le pide su bendición: los adulones y farsantes de la comitiva Imitan a Rosas con bullanga general: el histrión desempeña admirablemente su papel, y con una impavidez insolente se dirige a tomar el asiento que Rosas había dejado entre el señor Amenábar y López. Pero Rosas corre sobre él, lo levanta por el cuello con un ademán hercúleo, lo arroja al suelo: y a rápidos puntapiés lo lleva rodando hasta el exterior con sus vestiduras episcopales: sube de punto con esto la algarazara en concierto con los alaridos y las quejumbres que exhala el histrión infeliz a cada recio golpe y patada que recibe, ya en el cuerpo, ya en la cabeza” en López, *Manual...*, pp. 445-446, n. 1.

característica del medioevo y el renacimiento se han perdido, y el canon clásico prevalece al analizar la imagen de Eusebio. Lo grotesco adquiere otro sentido, y una carga moral generalmente negativa. Creemos que el canon estético clásico predomina en la producción de imágenes grotescas como lo ejemplifica el texto de Ramos Mejía y las representaciones visuales trabajadas a lo largo del presente capítulo. El escritor parece regodearse en el uso de potentes y altisonantes adjetivos que circunscriben a Eusebio al ámbito de lo grotesco y a sus asociaciones con la locura, lo demoníaco, lo cómico, lo horroroso.

La representación visual de Eusebio

Frente a la unicidad del pseudo-retrato de Biguá, sorprende la reiteración del retrato de Eusebio cuya insólita repetición ocurrió a lo largo del siglo XIX y dio lugar a una cantidad incierta de imágenes²⁸⁰ realizadas en distintos formatos y soportes, en blanco y negro o en color, y con distintas posibilidades de circulación. Entre las representaciones halladas hasta el momento encontramos un óleo perteneciente al Museo Histórico Nacional y otro en una colección privada (ambos anónimos) y dos litografías, una firmada por Ángel Della Valle y otra por B. Darrieux. Ellas han logrado fijar la imagen del bufón de manera absolutamente eficaz, más allá de las pequeñas variaciones que pudieran presentarse debidas a la mano de los artistas o a las técnicas con las que fueron ejecutadas. A diferencia de Biguá, Eusebio no sólo ha sido merecedor de tener retratos grabados sino que también fue representado en una técnica más selecta y más privada como es el óleo frente a la litografía. El uso del óleo y sus posibilidades en cuanto a la profusión de color y el juego de luces y sombras son importantes diferencias respecto de la imagen de Biguá. Los fundamentos de esta elección podrían estar en que se tratara del histrión preferido de Rosas o en lo vistoso de su atuendo.

²⁸⁰ Es posible relevar los retratos de Eusebio pertenecientes a colecciones públicas, pero el conocimiento cabal de las colecciones privadas resulta más arduo. Por ejemplo, en septiembre de 2005 la casa Bullrich, Gaona, Wernicke S.R.L. subastó un óleo de Eusebio de la Santa Federación, que se suma a las versiones conocidas con anterioridad. El texto del catálogo dice: "DON EUSEBIO DE LA SANTA FEDERACION, óleo sobre tela. Arriba a la derecha inscripción: "F. Ipolito Barón de Sans, B. A. 1839". Dimensiones: 35 x 25 cm. Similar a una litografía realizada por Ángel Della Valle."

http://bullrichgaonawernicke.com/R114/R114_pintamer.htm

Un problema importante se presenta respecto de cuál de las imágenes fue la primera en ejecutarse, y en consecuencia, cuáles son copias, pudiendo conjeturarse que las litografías son posteriores a los óleos. Asimismo, los óleos no están firmados, mientras que las litografías sí lo están. Al respecto se podría afirmar que el óleo del MHN, que fue donado a la institución en 1909 por Arturo Castaño, sirvió de modelo para Della Valle. Las razones para esta aseveración las encontramos en el catálogo razonado del artista en donde se señala que su grabado de don Eusebio es “*una reproducción exacta del cuadro al óleo pintado por F. Ipólito Barón de Sans, propiedad del Ing. Castaño, quien lo prestó para que lo dibujara Della Valle*”²⁸¹. Como vemos, aquí también se le da un autor a la obra si bien en el legajo del MHN la pintura figura como de ejecutante anónimo. La total ausencia de datos acerca de un artista de ese nombre crea cierta incertidumbre sobre la autoría de la misma.



Fig. 10: Anónimo
Don Eusebio de la Santa Federación
 Museo Histórico Nacional

No obstante no haber podido establecer la cronología de las obras, comenzaremos con el análisis del óleo del Museo Histórico Nacional. Este cuadro²⁸² (Fig. 10) nos muestra a un personaje que viste uniforme militar: pantalones blancos con galones dorado, levita azul ribeteada en oro con charreteras doradas y cuello y

²⁸¹ Urgell, Guiomar de *et al.*, *Ángel Della Valle*, Buenos Aires, FIAAR, 1990.

²⁸² *Eusebio de la Santa Federación*, autor anónimo, óleo sobre cartón, 35,7 x 25,2 cm, Museo Histórico Nacional.

puños en rojo con adornos también dorados, camisa blanca y, suponemos, un chaleco punzó. Sobre su cabeza un bicornio o falucho azul con penacho de plumas de diversos colores y una llave que cuelga de él. Porta en su pecho un cintillo punzó y una gran condecoración dorada. Está calzado con zapatos y polainas rojas. Con la mano izquierda sostiene un bastón de empuñadura también dorada. La riqueza del uniforme, refrendada por el abundante uso de este color, se ve empañada por la rasgadura en el codo y uno de los zapatos destrozado, que dejan ver los dedos del pie izquierdo. Estas marcas que denotarían pobreza son frecuentemente empleadas en las representaciones de personas con ascendencia africana. La imagen de Biguá analizada anteriormente da una prueba de ello. Sin embargo, a pesar de ser conscientes de que la mayor parte de esta población se encontraba en la miseria, creemos que estas marcaciones van más allá de una búsqueda de realismo, ya que existen otras imágenes en las que los descendientes de africanos, esclavizados o no, llevan vestimentas que indican pobreza pero no son andrajosas²⁸³. Marino señala tres características que diferencian al uniforme del resto de las indumentarias: 1) funcionan como una señal de reconocimiento para aquellos que los llevan y para los que los ven, 2) sus detalles -colores, galones, botones, etc.- han sido cuidadosamente fijados y responden a razones simbólicas o funcionales, 3) la personalidad de quien lo viste se anula debido al respeto inflexible a las convenciones²⁸⁴. Agrega el autor que “en el proceso de recepción de la *"imagen uniformada"* se establecen diversas lecturas que van desde la dignidad, el prestigio, la autoridad y la disciplina, hasta el repudio extremo”²⁸⁵. En nuestro caso la tercera de las características mencionadas pierde efecto, ya que el uniforme llega casi a convertirse en el propio Eusebio. Se transforma en un signo de la persona, podría decirse que no existe Eusebio si no existe uniforme. En el proceso de recepción del uniformado en su época se presentaba la ambigüedad de estar ante una personalidad que imponía autoridad y temor -aunque fuera por carácter transitivo-, causaba risa y podía generar repudio, todo a un mismo tiempo. Hudson lo describe de esta manera:

²⁸³ *Las esclavas de Plot, Candombe Federal y Eusebio de la Santa Federación de Boneo*,

²⁸⁴ Marino, Marcelo, “El uniforme expuesto. Dos ejemplos para subvertir una categoría de la indumentaria desde las artes visuales”. En: *Revista Afuera* Año 1, n° 1 octubre 2006. Disponible en: <http://revistaafuera.com/pagina.php?seccion=ArtesVisuales&page=01.ArtesVisuales.Marino.htm&idautor=23>

²⁸⁵ *Ibidem*

Tal vez la cosa más asombrosa que vi durante aquella primera visita a la capital, llena de acontecimientos, fue el famoso don Eusebio, el bufón del presidente o dictador Rosas (...) alguien abrió una ventana y gritó: “Don Eusebio!” Eso no significaba nada para mí pero los niños de la casa sabían lo que significaba; si salíamos rápidamente a la calle, podríamos echar un vistazo al gran hombre en toda su gloria. (...) Al salir encontramos toda una muchedumbre de mirones, y allá, calle abajo, en su traje de general -porque esta era una de las pequeñas bromas del dictador: hacer general a su bufón- todo escarlata, con un gran tricornio escarlata coronado por un inmenso penacho de plumas escarlatas, venía don Eusebio. Marchaba con tremenda dignidad, con la espada colgándole al costado, y doce soldados, también en escarlata, caminaban, seis a cada lado de don Eusebio, con las espadas desnudas en sus manos. Mirábamos con alegre excitación aquel espléndido espectáculo que se volvió más emocionante cuando uno de los chicos susurró a mi oído que si alguno de la multitud se reía o hacía alguna observación insultante o ruda, sería instantáneamente hecho pedazos por los guardias. Y estos parecían lo bastante truculentos como para cualquier cosa²⁸⁶.

Volviendo a la imagen, Eusebio es retratado de cuerpo entero y de perfil, en actitud de caminar apoyándose en el bastón. Luce barba rala y bigotes. Su silueta se recorta sobre una pared de fondo en la que se leen dos *graffiti*: ‘*Viva Lavallé*’ y ‘*Muerte Rosas*’. Un trozo de papel figurado y colocado en el ángulo superior derecho del cuadro contiene la siguiente leyenda: “*F. O. ¿N. o M?./ F. Ipolito Baron de Sans-/ B. A. 1839*”. El cartel presenta un sugestivo doblez que deja dudas sobre la tercera de las letras. Lo más probable es que sea una M, siglas empleadas con profusión durante el período rosista y que remiten al clásico lema Federación o Muerte. Desconocemos la intención de la inscripción. ¿Se trata de una imagen antirrosista? ¿Fue realizada en la fecha mencionada y por ese pintor?

A diferencia de Biguá, la representación del cuerpo de Eusebio no exhibe deformaciones exageradas; apenas alguna desproporción entre la parte superior (cabeza y hombros) e inferior del cuerpo. Percibimos un personaje de baja estatura no sólo por esa desproporción sino también por el tamaño del bastón, más largo que las piernas y que le llega al pecho. Según lo planteado al inicio del capítulo ¿estaríamos ante una imagen grotesca? Lo principalmente grotesco respecto de Eusebio no sería tanto la imagen aislada sino la imagen ineludiblemente vinculada a los textos, a lo dicho y escrito sobre este bufón. La figura de Eusebio, si nos guiamos por la propuesta de Thomson de que una caricatura para llegar a ser grotesca debe

²⁸⁶ Hudson, *op. cit.*, p. 252.

“exceder la norma de anormalidad”, no parecería aplicar en este caso. La única característica de distorsión, si no conociéramos de quien se trata, es la baja estatura del representado. Asimismo, lo grotesco estaría sustentado en el desajuste entre la condición racial y social del retratado y la posibilidad de lucir un lujoso uniforme. A su vez e irónicamente lo que debía ser un atavío suntuoso se ha transformado en una vestimenta grotesca merced a las notas de pobreza indicadas por el parche o los zapatos agujereados. Todo el contexto ligado a la imagen y al personaje aporta un sostén completo para poder decir que estamos ante una representación grotesca.

Al iniciar este apartado hicimos hincapié en la repetición de la imagen. Abordaremos ahora esas ‘copias’ comenzando con la mención de otro óleo casi idéntico al del Museo Histórico Nacional, subastado en 2005²⁸⁷ (Fig. 11).



Fig. 11: Anónimo
Don Eusebio de la Santa Federación
Colección privada

Tiene similares dimensiones, también es anónimo y no tiene fecha de realización. Una alteración evidente es la de los graffiti de la pared de fondo, en la que ya sólo se lee claramente el nombre Lavalle quedando esbozadas y casi ilegibles las restantes palabras. El resto de la composición presenta algunas variaciones en la realización del rostro aunque la pose, los gestos y el uniforme no presentan modificaciones.

²⁸⁷ Casa Bullrich, Gaona, Wernicke S.R.L. Remate Septiembre de 2005

En cuanto a las litografías, hemos encontrado dos firmadas por B[ernardo]. Darrieux²⁸⁸, de quien tenemos escasísima información, y las que fueron realizadas por Ángel Della Valle²⁸⁹ para *La Ilustración Argentina*. Esta publicación fue fundada por Pedro Bourel y comenzó a aparecer en junio de 1881. Malosetti Costa señala que la misma se diferenciaba de sus homónimas europeas en que, al menos en sus primeros años de edición, se privilegiaba la labor de artistas plásticos en la producción de las imágenes²⁹⁰. Uno de ellos fue Della Valle quien, recién llegado de su formación en Europa, comenzó a participar en la revista. En ocasiones se incluía en la publicación una lámina para coleccionar, de mayor tamaño que las hojas; la imagen litografiada de Don Eusebio hecha por Della Valle se reprodujo en tres ocasiones como parte de estos grabados sueltos²⁹¹. Por su parte, la litografía de Darrieux fue reproducida por Lanuza en su libro *Morenada* y el autor afirma que se trata de un grabado de la época de Rosas²⁹². Sin embargo, los pocos datos encontrados sobre Bernardo Darrieux echan por tierra tal aseveración ya que dan cuenta de su calidad de alumno en el taller de litografía de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de La Plata durante el año 1895²⁹³. Con lo cual también se esclarece que las litografías de Della Valle son anteriores y que es probable que hayan sido tomadas como modelo por el aprendiz de litógrafo de fines del siglo XIX. A su vez, se pone en evidencia la distinta calidad de ejecución en ambos grabados (Fig.

²⁸⁸ Una pertenece a la colección del Museo de Motivos Populares 'José Hernández' de la ciudad de Buenos Aires, y otra al Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo' de Luján. Sus dimensiones son 42 x 37 cm.

²⁸⁹ Nació en Buenos Aires en 1852. Pintor argentino, se formó en Florencia con el maestro Antonio Ciseri y regresó a Buenos Aires formado en un lenguaje artístico académico y naturalista. Se dedicó a la docencia en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y comenzó a pintar temas relacionados con la temática rural y escenas costumbristas. Su monumental óleo *La vuelta del malón* (1892) resultó premiado en la Exposición Universal de Chicago de 1893 y fue exhibido un año después en el Salón del Ateneo. Allí revisitó la figura de la cautiva, estableciendo un vínculo con la literatura romántica de Esteban Echeverría y elaborando un discurso afirmativo del proyecto de progreso cultural de los artistas denominados "Generación del 80". Murió en su ciudad natal en 1903. [Biografía extraída de Malosetti Costa, L. *Doscientos años de pintura argentina*, Volumen 1, Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2013]

²⁹⁰ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001. p. 163.

²⁹¹ *La Ilustración Argentina*, año III N° 30, 30 de octubre de 1883, *La Ilustración Argentina*, año IV N° 22, 10 de agosto de 1884, *La Ilustración Argentina*, año V N° 2, 20 de enero de 1885.

²⁹² Lanuza, *op. cit.*, p. 136.

²⁹³ *Memoria de Oficios dependientes del Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires*, La Plata, 1898. p. 360.

12-13). En su obra, más compleja que la de su posible emulador, Della Valle dio gran importancia al empleo de las luces y sombras, a los pliegues y arrugas de la indumentaria, a los detalles del vestuario, a los volúmenes del rostro y del cuerpo. La imagen de Darrieux se presenta esquemática, sumamente plana y rígida, y se la percibe como salida de la mano de alguien, o bien con menor experiencia o bien con menor capacidad. En ambas litografías se agrega un epígrafe que da cuenta del personaje: “Don Eusebio de la Santa Federación Gob^{or} de la Pro^{cia}, Majestad en la Tierra, Conde de Martín García, S^r de las Islas Malvinas, G^{ral} de las Californias, Conde de la Quinta de Palermo de San Benito y G^{rum} Mariscal de la América de B^s Aires.”. No obstante estas diferencias, se podría decir que ambas litografías concuerdan fielmente con las pinturas al óleo mencionadas.



Fig. 12: Ángel Della Valle
Don Eusebio de la Santa Federación
 Grabado suelto de *La Ilustración*
 Argentina (1884)



Fig. 13: B. Darrieux
Don Eusebio de la Santa Federación
 Complejo Museográfico Provincial
 ‘Enrique Udaondo’, Luján

Contemporáneo a las litografías de *La Ilustración Argentina* es el óleo *Las Amigas* (ca. 1884/85)²⁹⁴ (Fig. 14), también de Della Valle. El cuadro nos muestra a dos muchachas que contemplan divertidas el retrato de Eusebio que tienen en sus manos. Se trata de la lámina aparecida en *La Ilustración...*, de acuerdo a lo que nos informa la propia publicación:

Dos cuadros de Della Valle

Han sido puestos en exhibición en la librería del señor Hernández, calle de Victoria, junto al pasaje Roverano, dos cuadros del joven y distinguido pintor argentino A. Della Valle, que llamarán justamente la atención de los que pasen a verlos. El tamaño de estos cuadros es de setenta u ochenta cm por cada lado. En el primero de ellos, dos niñas, de 14 o 15 años, tienen en sus manos un dibujo de *La Ilustración Argentina*, - una preciosa prima dada a sus suscriptores por este periódico,- y sonríen, acercando sus cabecitas vivas, de una expresión encantadora. En el otro cuadro, una niña de 5 o 6 años, acercándose a la abuela, le cubre los ojos con las manos. La aguja y la costura caen en el regazo de la abuela feliz, que reconoce las manecitas de la nieta²⁹⁵.



Fig. 14: Ángel Della Valle
Las Amigas
(ca. 1884/85)
Colección Amalia Lacroze de Fortabat

En esta composición Della Valle nos presenta un espacio íntimo, cerrado, familiar, a diferencia de sus composiciones de tema criollista por las cuales es principalmente reconocido. Entramos en la privacidad de un ambiente doméstico, a tal punto que el encuadre de la imagen nos permite ver la lámina y nos invita a sumarnos a la diversión. Tal vez, como pintor recién llegado al país, introdujo en esta obra la lámina de *La Ilustración Argentina* como forma de publicitar su labor artística. En el mismo número de la revista se obsequiaba a los lectores con un retrato de “*El*

²⁹⁴ Óleo sobre tela, 70 x 56 cm, Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

²⁹⁵ *La Ilustración Argentina*, 20 de junio de 1885

Dictador Argentino Juan Manuel de Rosas (tal como fue en los últimos años de su vida)” realizado por “*el distinguido artista (...) quien ha reproducido con verdad y con arte el referido retrato*”. Este interés por retratar la época rosista, tanto en imágenes como por escrito, será motivo de indagación en el siguiente capítulo.

Para finalizar con las imágenes vinculadas a los llamados ‘bufones de Rosas’, es importante resaltar que estos personajes pertenecen a un ámbito marginal, periférico, en el que se sitúan como representantes no sólo de lo desmesurado sino también de lo diferente, de lo extraño. Y si analizamos en qué consiste esa diferencia, esa extrañeza, es fundamental reparar en primer lugar que nos encontramos frente a individuos de ascendencia africana. Otra marcación de la diferencia se da en la deformidad que cargan: Jim Crow, supuesto esclavo lisiado y deforme; Biguá, también esclavo y deforme, según los relatos mencionados; Jack, the Negro, patizambo; y finalmente Eusebio, en la misma sintonía. Si recordamos que la deformidad era una de las características con las que debían contar las *gentes de placer* de las cortes españolas, la asociación con nuestras figuras es inevitable. A su vez, la idea de negros equiparados a bufones o entretenedores forma parte del imaginario social occidental, y no sólo en el siglo XIX. Zayas de Lima examina esta cuestión en obras de teatro escritas en el siglo XX y pone el acento en una en particular, *Negro Bufón* (1958) de Enzo Aloisi. En ella, “*Ramón es una “figura pintoresca y popular del ambiente porteño de hace años” (la obra se sitúa en 1917)²⁹⁶, pintada según “los inalienables derechos de la fantasía”. Se confrontan dos ambientes: la mansión de Manucho, a la que concurren sus amigos elegantes y el “negro bufón”, objeto de sus burlas, y la casucha del barrio de San Telmo, habitada por Ramón y su familia, todos ellos harapientos, mal vestidos, insignificantes. Se trata de un negro “tortafritero”, “negro mota” (según su propia madre), “negro idiota” (según Manucho),*

²⁹⁶ Es posible vincular el personaje de la obra teatral con el Negro Raúl, cuya presencia en las calles del centro de la ciudad era habitual por esos años. Raúl Grijera era reiterado motivo de burlas, muchas veces crueles, por parte de los muchachos adinerados de Buenos Aires. Las alusiones al personaje del negro Raúl, ya sea como protagonista o como nota pintoresca y graciosa dentro de los relatos, se han sucedido a lo largo del siglo XX y aun en el siglo XXI. En el apogeo de su fama fue convertido en protagonista de una tira cómica *Las aventuras del Negro Raúl*, creada por Arturo Lanteri en 1916 para la revista *El Hogar*. También se le dedicaron algunos tangos. Ver en especial Alberto, Paulina, “‘Títtere Roto’: Lives, Deaths, and Afterlives of Argentina’s ‘Negro Raúl.’”. Ponencia presentada en “Beyond Whiteness: Rethinking Race in Modern Argentina (Part II),” panel of the XXXI Conference of the Latin American Studies Association, Washington, D.C., Mayo 2013.

“negro basura... el payaso de todo Buenos Aires” (según la madre de Manucho), “víctima consciente de las ‘cachadas’”²⁹⁷.

Ernesto Mendizábal, periodista afroporteño: ¿es posible evadir el estereotipo?

Más adelante en el tiempo, a inicios de la década de 1880, encontramos otra imagen inquietante. Para ese entonces ya había sido abolida la esclavitud en todo el país y los descendientes de africanos esclavizados conformaban un grupo de población bastante nutrido a pesar de lo que la historia oficial posterior quiso imponer. De esto da cuenta la existencia de gran cantidad de periódicos editados por integrantes de la comunidad afroporteña y cuyo público lo componían los propios miembros. Los primeros dos periódicos, *La Raza Africana* y *El Proletario*, datan de 1858 y tuvieron vida breve: sólo aparecieron 8 números de cada uno. Los siguientes dos periódicos (en orden cronológico) –*La Igualdad* y *El Artesano*– surgieron en 1873 y se crearon con motivos específicamente políticos, las elecciones presidenciales de 1874²⁹⁸ y luego de las mismas, dejaron de publicarse. En el período comprendido entre 1876 y 1882 apareció una mayor cantidad de periódicos, analizados con agudeza por Geler²⁹⁹. A través de ellos, la autora ha indagado en las actividades, intereses, conflictos y afinidades de la comunidad afroporteña de esos años, siendo Ernesto Mendizábal uno de los intelectuales que formaban parte de la misma.

Con la siguiente imagen a analizar pasaremos de representaciones de cuerpo entero a la representación de un rostro. Se trata de un retrato de autor, aquel que acompaña a la edición de un libro, pero no la imagen que se reproduce en todas las ediciones sino una específica, perteneciente a un ejemplar particular. El retrato original aparece modificado, caricaturizado, intervenido por alguien, tal vez el poseedor del libro. En un artículo ya publicado hemos arriesgado a Domingo Faustino Sarmiento como posible autor de la intervención³⁰⁰. Teniendo en cuenta que se trata del retrato de un afroporteño, analizaremos si esta desfiguración se

²⁹⁷ Zayas de Lima, Perla, “La negritud negada y silenciada: una mirada desde el teatro”. En: *Temas de Patrimonio Cultural 16. Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. p. 167.

²⁹⁸ El primero apoyaba la candidatura de Avellaneda y el segundo la de Mitre.

²⁹⁹ Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario. Prohistoria/TEIAA, 2010.

vincula con ciertas concepciones sobre los otros, en este caso un otro con ascendentes africanos, siendo conscientes de que estas concepciones no se encuentran extinguidas sino que perduran hasta la actualidad. Nos preguntamos entonces si se esconde algo más que el afán de diversión detrás de esta práctica aparentemente inofensiva. En este sentido Freedberg ha estudiado la relación que se establece entre la imagen y el espectador, las respuestas activas y exteriorizadas a que dan lugar las imágenes. Concretamente, ha analizado las reacciones iconoclastas que llevan a la destrucción o mutilación de ciertas representaciones, en su mayor parte retratos. Las agresiones a la imagen nacen del sentimiento implícito de que se agrede a la persona representada: “*un gran número de ataques contra imágenes se basa en la atribución de vida a la figura representada o en la suposición de que la imagen es el prototipo, que la deshonra infligida a la imagen no sólo se comunica al prototipo sino que le causa un perjuicio real*³⁰¹”. Si nos detenemos a pensar en qué imágenes son el blanco de este tipo de vandalismo, la mayoría de las veces estamos ante cuestiones relacionadas con diferencias políticas, raciales, de género, de clase. Las personas nos enfrentamos al poder que le conferimos a las imágenes reaccionando intelectual y también emocionalmente ante ellas. Los poderes de una imagen sólo se pueden pensar asociados a un lugar específico dentro de una trama cultural, por lo cual se trata de imágenes que se activan y adquieren determinados significados en ese horizonte cultural. En nuestro caso, al tratarse de un retrato, debemos recordar que el rostro es el lugar fundamental de inscripción de la identidad social y personal: “*el valor simultáneamente social e individual que distingue al rostro del resto del cuerpo, su eminencia en la aprehensión de la identidad se relaciona con el sentimiento de que el ser por entero se encuentra allí*³⁰²”.

Mendizábal y su libro

El objeto de estudio es un retrato de autor que acompaña al libro *Historia de un Crimen* publicado en 1881. El retratado es Ernesto Mendizábal, periodista,

³⁰⁰ Ghidoli, María de Lourdes, “Potencia de los estereotipos. Retrato intervenido de Ernesto Mendizábal, periodista afro porteño”. En: *Boletín Americanista*, año n° 63, Barcelona, 2011. pp. 57-76.

³⁰¹ Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992. p. 461.

³⁰² Le Breton, David, *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008. p. 74.

escritor, poeta afrodescendiente del cual tenemos noticias a través de los periódicos y folletos del momento y de su producción escrita. Desarrolló su labor periodística en diversos periódicos: *La Libertad*, *La Juventud*, *La Broma* (estos dos últimos afroporteños), *El Ferro-Carril* de Montevideo. Fue autor de nueve libros³⁰³ y formó parte activa en la creación de la Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’ (1878) que promovía conferencias literarias y científicas³⁰⁴.

Del libro *Historia de un crimen*, hemos hallado hasta el momento cuatro ejemplares en distintos reservorios: la Biblioteca del Museo Histórico Sarmiento, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso de la Nación y la Biblioteca del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’ de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El que nos interesa es el ejemplar de la Biblioteca del Museo Histórico Sarmiento, el cual se encuentra inventariado dentro de los libros que probablemente pertenecieron a Don Domingo.

El título del libro invitaría a la lectura de una novela policial, ya que carece de subtítulo que dé cuenta de su contenido. Sin embargo, se trata de una crónica de los hechos políticos (no hace mención de las batallas) vinculados a la Revolución de 1880, encabezada por Carlos Tejedor. En el prólogo, su autor señala que originalmente la *Historia de un Crimen* habría sido menos extensa, centrándose sólo en la narración de hechos sin discutir personalidades. Pero la aparición del libro del propio Tejedor, *La defensa de Buenos Aires – “a todas luces erróneo por no decir perverso”*- requería, según Mendizábal, una refutación, y por lo tanto anunciaba una segunda parte de esta obra, que al parecer no llegó a editarse:

Una causa poderosa me decide á obrar así. En algunos acontecimientos he sido actor y en otros espectador, habiendo aún muchos mas que la confianza ha traído á mi conocimiento. Para indagar la veracidad de estas confianzas, necesito mas tiempo del que puedo actualmente disponer. Si estas confianzas se refiriesen a los hechos, las habría, acaso admitido sin vacilar; pero refiriéndose, como se refieren, a las personas, he querido

³⁰³ *Germinal* (1890), *Domingo F. Sarmiento*, (1895), *Lucilo del Castillo*, (1901), entre otros.

³⁰⁴ Ver Ghidoli, María de Lourdes, “La Sociedad Fomento de las Bellas Artes: modelo de sociabilidad afroargentina a fines del siglo XIX”. En *XII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*. Mesa 2.3: De marginados a ciudadanos: la visibilización de los afrodescendientes, 2009. Formato CD, s/p; Geler, “Un colegio para los niños “de color”. El dilema de la segregación entre los afroporteños a fines del siglo XIX” en García Jordán, Pilar (ed.). *Dinámicas de poder local en América Latina, siglos XIX-XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 87-107 y Geler, *op. cit.*, 2010. pp. 316-318.

verificarlos por completo, porque de la aseveración del historiador depende muchas veces hasta la reputación privada de los hombres [sic]³⁰⁵.

En su interés por explicar las razones del empleo reiterado de la violencia en la resolución de los conflictos de la vida política del siglo XIX, Sábato ha considerado la revolución de 1880 en Buenos Aires como caso particular, analizándola exhaustivamente a partir de distintas crónicas de los hechos que fueron publicadas casi contemporáneamente. Las obras en cuestión son: *Noticia exacta de la campaña realizada por el Ejército de la provincia a las órdenes del Coronel José I. Arias en junio de 1880* (1880) de Carlos Basabilbaso; *La defensa de Buenos Aires* (1881) de Carlos Tejedor; *Historia de un Crimen* (1881) de Ernesto Mendizábal; y *La muerte de Buenos Aires*, de Eduardo Gutiérrez, publicado como folletín en *La Patria Argentina* (1882).

Como explica la autora, los hechos se dan en el contexto de un año de elecciones presidenciales. Los dos candidatos de mayor peso eran el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Carlos Tejedor, y el flamante responsable de la Conquista del Desierto y candidato oficial, Julio Argentino Roca, apoyado por el presidente Avellaneda. El 11 de abril de 1880 el Colegio Electoral consagró presidente de la Nación a Roca y vicepresidente a Francisco Madero. Sin embargo, Tejedor no aceptó la derrota y a pesar de que una disposición de 1879 prohibía al Gobierno de la provincia de Buenos Aires convocar a la Guardia Nacional, “*se inventó una variante: la auto-organización de la sociedad civil en cuerpos de voluntarios*”³⁰⁶. Finalmente el ejército de las fuerzas nacionales y el de la provincia de Buenos Aires se enfrentaron el 21 de junio de 1880 en Puente Alsina (hoy Puente Urriburu), Los Corrales (hoy Parque Patricios) y Barracas. Ambas partes se consideraron vencedoras en los combates; sin embargo, la firma de un acuerdo de paz pocos días después, selló la derrota de las fuerzas de Tejedor. El corolario de estos hechos fue la posterior federalización de la ciudad de Buenos Aires.

El retrato

Pascal Blanchard ha señalado que “*un hombre blanco nunca sería reducido a un cuerpo, ya que se trataría de un ‘cuerpo normal’*. En cambio, siendo el cuerpo negro un ‘cuerpo

³⁰⁵ Mendizábal, Ernesto, *Historia de un crimen*, Buenos Aires, Pablo Coni, 1881. pp. xiii-xiv.

³⁰⁶ Sábato, Hilda, *Buenos Aires en armas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. p 114.

*anormal, diferente, es posible de ser estigmatizado a fin de que tenga sentido*³⁰⁷”. Es por ello, propone el autor, que “*existe, en las imágenes [del cuerpo negro] y en los discursos que las acompañan, yuxtaposición entre imaginario, ‘grupo de población’ y espacio geográfico*³⁰⁸”. Si nos centramos en la representación de la corporalidad de personas de ascendencia africana a lo largo de la modernidad, existe una repetición de determinadas características que tienden a desdibujar la individualidad para favorecer la generalización a través de la codificación de ciertos rasgos que fomentan la creación de un estereotipo. Podríamos argumentar que la posibilidad de hacerse retratar que ofrecieron el daguerrotipo y la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX, permitiría sortear ese lugar común, siempre que se tratase de retratos encargados por los propios afrodescendientes. Sin embargo, nuestro ejemplo dará muestras de lo difícil que resultaba evadir el estereotipo.

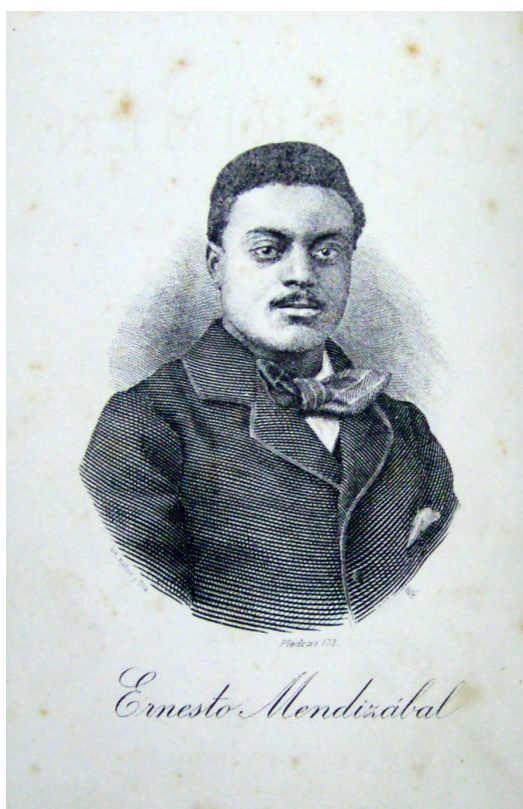


Fig. 15: Retrato de Ernesto Mendizábal aparecido en su libro *Historia de un crimen* (1881)

Suponemos que el origen de este retrato litografiado de autor (Fig. 15) se encuentra en una fotografía, probablemente en formato *carte-de-visite* o *cabinet*, de

³⁰⁷ Blanchard, Pascal, “De l’esclavage au colonialisme. L’image du ‘noir’ réduit à son corps”. En: *Africultures*, 67, Dossier Esclavages: enjeux d’hier à aujourd’hui, 2006. p. 51.

³⁰⁸ *ibidem*

moda en ese momento, que hasta ahora no hemos ubicado. Mendizábal, como muchos de los afrodescendientes de fines del siglo XIX, se hizo retratar a la manera burguesa, lo cual implicaba una descripción del individuo y al mismo tiempo una identidad social. Además de ser la forma de representación en auge, era símbolo de estatus, “*el ascenso de las clases medias y medias bajas hacia una mayor importancia social, económica y política*³⁰⁹”. Estos eran motivos suficientes para alguien a quien sus ancestros africanos vinculaban con la esclavitud y la servidumbre, y cuyo propósito era formar parte del campo intelectual porteño.

Para un descendiente de esclavizados no bastaba con ser libre e instruido; era necesario parecerlo y sobre todo cuando se buscaba formar parte de un grupo ilustrado. Mendizábal construyó su imagen a partir de un conjunto de signos de pertenencia social, cultural, histórica: retratos fotográficos, publicaciones, manera de vestir, pose. Sin embargo, veremos que esta búsqueda de reconocimiento al parecer no tuvo los resultados favorables que Mendizábal esperaba, sino que emergieron los prejuicios más persistentes, como advertiremos en nuestro caso particular.

El retrato intervenido

Son variadas las intervenciones que presentan el texto y la imagen (Fig. 16). Lo más sobresaliente es la negación de la identidad del retratado, no sólo por medio de la desfiguración de su rostro sino también de la modificación de su nombre: se lo rebautiza como *Ka-tin-ga, el menor*, una suerte de soberano de alguna dinastía perdida del África. Se agregan distintos elementos a la imagen: un caballo (¿un burro?), una bandera de nación, la expresión *Li. de Vientres*, cadenas rotas, la palabra *Merda* sobrepuesta al retrato, la palabra *Pasto* junto al caballo...; en cuanto al texto de la portada, debajo de una frase de Roca se escribe “*Cuidado con el engaño. Bagley*”, se tacha Buenos Aires para reemplazarlo por *Mogol* y se realizan variaciones en el nombre del autor del libro. ¿De qué se trata toda esta parafernalia de agregados? ¿Son indicaciones para la lectura del texto? ¿Intentan darnos a conocer una ‘verdad’?

Veamos qué significación pueden tener. Algunos de ellos buscan una asociación directa con el origen africano y consecuentemente esclavizado, del

³⁰⁹ Tagg, John, *The burden of representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. p. 37.

retratado. En este sentido, Blanchard afirma que “el ‘cuerpo negro’ no es solo color, es estigma, signo y símbolo de una identidad propia. Tener un cuerpo ‘negro’, es ante todo una berencia, una alteridad, una ‘carga’ de cara a la historia”³¹⁰. En primer lugar, la palabra “catinga” significa, a fines del siglo XIX, olor desagradable propio de los negros³¹¹. En nuestro caso está escrita con mayúscula, ya que es el nuevo nombre que se le asigna a Mendizábal y con k, probablemente para darle un carácter exótico. También la referencia a la libertad o ley de vientres junto a las cadenas rotas permiten la vinculación con sus ascendientes africanos como también lo permite la inclusión de la bandera de nación, elemento que acompañaba la realización de los candombes y diferenciaba una agrupación de otra. En el Museo Histórico Nacional se conservan algunas, pertenecientes al período rosista³¹². Sin embargo, nos quedan dudas acerca de la existencia en Buenos Aires de una nación con la denominación de Guinea³¹³. Nos parece una referencia por extensión, que implica también una rápida afiliación con la esclavitud, ya que de los puertos ubicados en el Golfo de Guinea provinieron, durante el siglo XVIII, gran cantidad de barcos con cargamentos de esclavos. El nombre también se asociaba con una de las compañías que practicó la trata negrera en el Río de la Plata³¹⁴.

³¹⁰ Blanchard, *art. cit.*, p. 52.

³¹¹ Barcia, Pedro Luis, *Un Inédito Diccionario de Argentinismos del siglo XIX*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2006.

³¹² En general, están compuestas por 3 fajas de seda, horizontales o verticales, con un color claro en el centro, en la que se encuentra pintado o bordado el nombre de la nación enmarcado por adornos vegetales; también suele agregarse alguna consigna política: “Viva la Confederación Argentina” – “Mueran los unitarios” – “Viva la Nación ...”.

³¹³ Andrews, George Reid, *Los afro argentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, ediciones de la flor, 1989. p. 265; Goldberg, Marta, “Los Africanos de Buenos Aires, 1750-1880”. En: Cáceres Gómez, R. (comp.). *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2001. p. 280; Schávelzon, Daniel, *Buenos Aires negra*. Buenos Aires, 2003. p. 76. Andrews y Goldberg no hacen mención de una nación de ese nombre.

³¹⁴ Compagnie de Guinée, titular del asiento de negros en el Río de la Plata entre 1701 y 1713.



Fig. 16: Retrato de Ernesto Mendizábal en la edición de *Historia de un crimen* perteneciente a la Biblioteca del Museo Histórico Sarmiento

A partir de aquí el desciframiento de los dibujos resulta más dificultoso y las interpretaciones que proponemos son absolutamente conjeturales y abiertas a otras propuestas. La cabeza de caballo (¿o de burro?) que aparece dibujada en la parte inferior del busto se nos presenta como una referencia opaca. Podríamos pensar, tal vez en que se trata de un animal de carga, sin ir más allá. Hay otros elementos esbozados que también nos resultan enigmáticos: un recipiente con asa, una especie de jeringa y un depósito con la inscripción w. c. Sólo arriesgamos que podría tratarse de los utensilios para realizar una lavativa y un depósito de baño³¹⁵; los tres elementos remitirían a un mismo tema: la *merda*, palabra que también aparece

³¹⁵ Lea Geler nos ha señalado que, en lugar de una jeringa, podría tratarse de un pomo de los que se usaban en carnaval para tirar agua, elemento que también permitiría una vinculación con la población afroporteña.

sobrescrita en el centro de la litografía. Recordemos, además, la nueva nominación asignada a Mendizábal, Katinga, y su significado.

En el universo de elementos que se figuran surge una complejidad interesante. El resultado parece comunicar de manera visual por medio de un registro superior y un registro inferior ideas acerca de lo alto y lo bajo propuesto por Bajtin. Aquellos artefactos vinculados a su ascendencia africana y a un pasado esclavo asociado, se muestran en la parte superior del dibujo. Lo alto, a pesar de remitir a la esclavitud, se ancla en dispositivos altamente simbólicos, y podría decirse patrióticos, como la bandera y las cintas. Mientras que lo bajo se registra en la parte inferior donde se encuentra toda la parafernalia escatológica anteriormente mencionada.

El rostro en sí mismo merece ser analizado por separado. Si observamos la litografía original no reconocemos ninguno de los rasgos de Mendizábal en el retrato pintarrajeado. El autor de las intervenciones no sólo agregó distintos componentes como los anteojos, la barba y el bigote con las puntas hacia arriba, los cuernitos, sino que también se modificaron algunos de sus rasgos: se arquearon las cejas, las orejas crecieron en tamaño y se aguzaron, se agregó una especie de penacho sobre la frente, se marcaron los surcos nasogeneanos y se alteró la línea del rostro, afinándose la mandíbula. El nuevo rostro remite a un personaje demoníaco. Se trata de una imagen construida a partir de las características del macho cabrío que se aplican a las representaciones del diablo provenientes del universo cristiano. Recordemos que la vinculación diablo-macho cabrío tiene una larga historia³¹⁶. En relación con el sentido del olfato, resulta sumamente sugestivo lo señalado por Robert Muchembled en su libro *Historia del Diablo*:

La representación imaginaria colectiva relacionaba de manera corriente las exhalaciones más horribles con la imagen del diablo. (...) Como Señor de la noche y de la muerte, de los animales repugnantes, de aquellos seres que se creía nacidos por generación espontánea de la podredumbre o del excremento animal más hediondo, hediondo como el mismo macho cabrío

³¹⁶ Link, Luther, *The Devil: a mask without a face*, London, Reaktion Books 1995. pp. 44-45. Además es importante señalar que la asociación con el diablo-macho cabrío no es excluyente al caso de los descendientes de africanos sino que se ha aplicado a lo largo de la historia a otras identidades. Cfr. Strickland, Debra Higgs, *Saracens, demons, & Jews: making monsters in medieval art*, Princeton: Princeton University Press, 2003. pp. 134-136.

que se manifestaba por exhalaciones sudorosas, Satanás reinaba sobre el olfato³¹⁷.

Las intervenciones realizadas a la imagen están en consonancia con la propuesta de Blanchard mencionada anteriormente, mostrando una yuxtaposición entre imaginario, ‘grupo de población’ y espacio geográfico.

En las modificaciones y agregados hechos al retrato de Mendizábal podríamos percibir conceptos de inferioridad racial propios del período histórico, como por ejemplo la comparación entre raza negra-animales, el burro en este caso, y más claramente en los elementos vinculados con la esclavitud, es decir las cadenas rotas, las expresiones *Libertad de Vientres* o *Guinea*. Asimismo, en la identificación de los individuos de ascendencia africana con el diablo, que hemos esbozado al tratar la litografía del negro Biguá, subyace una jerarquía racial. Quien añade estos atributos pretende establecer, de la manera más sencilla, clara y directa, que el sujeto retratado no pertenece al mismo grupo social o cultural que aquel sujeto que está realizando la imagen. El punto de partida es un típico retrato burgués que, intervenciones mediante, es desfigurado con la intención de borrar todo rastro del original, para lo cual se le han agregado una serie de atributos que reconvierten la imagen en otra. Nos queda, sin embargo, bastante confusa toda la espectacularidad escatológica, vinculada a lo olfativo. Recurrimos nuevamente a Muchembled para iluminar este aspecto. El autor expresa: “*Oler mal llegaría a ser un día un signo esencial de inferioridad social [¿también racial?]. Mientras tanto, el hedor evocaba a la vez la imagen del diablo, (...) y la imagen de los placeres de la carne (...) La nariz proporcionaba a la vez placer y terror*”³¹⁸. A partir del repertorio de imágenes incluidas en este capítulo agregaríamos que esa inferioridad no era sólo social sino también y principalmente racial.

Resumiendo, creemos que las motivaciones de este *mamarracho* se vinculan tanto con razones políticas como con ideas propias del racismo científico del siglo XIX³¹⁹. Mendizábal se erige como un otro racial y como un otro político, resultando tal vez insoportable la superposición de ambas otredades. Esta intolerancia podría haber abierto el camino hacia la intervención del retrato, buscando suprimir toda

³¹⁷ Muchembled, Robert, *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*, Buenos Aires, FCE, 2000. p. 127.

³¹⁸ Muchembled, *op. cit.*, p. 132.

³¹⁹ Respecto de las motivaciones políticas, basadas en que la intervención sobre el retrato hubiera sido efectuada por Sarmiento, ver Ghidoli, *op. cit.*, 2011.

supuesta semejanza naturalista, propia de la retratística basada en la representación de sujetos dignos de celebración y conmemoración. De esta manera su imagen se convierte en caricatura, estereotipo, sin anclaje en un sujeto real.

Existe otro aspecto vinculado con esta imagen al que aun no hemos aludido, el de su circulación y recepción. Si tomamos en consideración el retrato original -y aun la fotografía que suponemos como fuente- es evidente que fue concebido, como todo retrato de autor, con la intención de dar rostro a quien escribió el libro, formando parte de la función-autor propuesta por Foucault, la cual “*es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido*”³²⁰. Su circulación y recepción se dan en un ámbito público. No ocurriría lo mismo con el retrato intervenido, que suponemos confinado a la biblioteca del poseedor y, a lo sumo, con la posibilidad de ser visto por quienes asistieran a su casa y al potencial gabinete de lectura. Aun hoy en día el retrato permanece en un ámbito restringido de recepción. Sólo aquellos interesados específicamente en los hechos históricos a los que el libro se refiere, o en la figura de Ernesto Mendizábal, o algún estudioso de la vida de Sarmiento, tienen la posibilidad de acceder a la contemplación de esta imagen, siempre que sus búsquedas se circunscriban a los ejemplares de la Biblioteca del Museo Sarmiento. En nuestro caso, el conocimiento de la misma nos llegó a través de un libro, escrito por otro afrodescendiente, contemporáneo a nosotros, Tomás A. Platero, quien lo incluye en su publicación sobre periódicos afroporteños de fines del siglo XIX³²¹. La edición contiene una variedad de imágenes: fotos familiares, portadas de los principales periódicos afro, retratos de personalidades³²² y caricaturas realizadas por la propia comunidad. Platero ha elegido incorporar en su *corpus* de protagonistas a hombres vinculados a la cultura, entre ellos Ernesto Mendizábal³²³. Sin embargo, no incluye

³²⁰ Citado por Chartier, Roger, “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la “función-autor””. En: *Signos Históricos*, 1 México, D. F. I, 1999. p. 11.

³²¹ Platero, Tomás A., *Piedra Libre para nuestros negros. La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina (1873-1882)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2004. p. 29.

³²² No aparecen retratos de militares, quienes eran y siguen siendo los más reproducidos en las publicaciones.

³²³ También se incluye a Eugenio del Sar, fundador de la Sociedad de Socorros Mutuos y Fines Culturales ‘La Protectora;’ Bernardino Posadas, pintor; Estanislao Grijera, organista; Gabino Ezeiza, poeta.

cualquier retrato de Mendizábal, sino que selecciona el de la Biblioteca del Museo Sarmiento. Lamentablemente no emite opinión acerca de él; en el epígrafe, que reúne todos los datos necesarios para localizar la imagen, sólo expresa: “*Así aparece la fotografía en este libro*”. Como si los comentarios estuvieran de más.

Teniendo en cuenta la tensión entre lo público (imagen original) y lo privado (desfiguración del retrato), podemos preguntarnos si las intervenciones sobre el retrato pueden considerarse un juego inofensivo. Para precisar más la cuestión: ¿qué reacciones provocaron y provocan en quien contempla la imagen? Creemos que la circulación de la misma al momento de la intervención fue casi nula. Es muy probable que el propio Mendizábal no la haya visto nunca, aunque naturalmente imaginamos que no habría estado demasiado complacido con ella. Si nos trasladamos a la época actual, suponemos que el lapso de tiempo transcurrido desde la creación de la imagen ha atemperado gran parte de su fuerza o poder en términos de la agresión implícita en la alteración del retrato. Resulta casi imposible saberlo, debido a la escasa posibilidad de ser contemplado por algún espectador aún hoy en día. Sin embargo, su inclusión en el libro de Platero nos permite atisbar el desasosiego y la preocupación que pueden provocar este tipo de imágenes en un espectador actual, más allá de su condición de afrodescendiente.

Ernesto Mendizábal, como muchos de los afrodescendientes de fines del siglo XIX que tuvieron la posibilidad de hacerlo, se hizo retratar a la manera burguesa. Se autorrepresentó a partir de un conjunto de marcas de pertenencia social, cultural, histórica. Por medio del retrato y de sus escritos buscaba no dejar dudas acerca de su situación social y construir una imagen haciendo uso de los códigos utilizados por la sociedad mayor. Sin embargo, un retrato implica también un espectador y una distancia. En este caso, quien contempló la imagen no estuvo de acuerdo con lo representado y pasó de ser espectador a productor de un nuevo retrato, más en consonancia con sus opiniones acerca del retratado. El autor del *mamarracho*, crea una imagen diferente para Mendizábal. Si los códigos de representación de la fotografía no daban cuenta de sus ancestros africanos, en lo que respecta a su color de piel - principal marcador fenotípico-, quien realizó la intervención se esmeró en que el universo de la esclavitud y la jerarquía racial se manifestara en la nueva representación.

Epílogo

Consideramos que en las conceptualizaciones de lo grotesco como categoría estética a las que nos referimos al iniciar el capítulo no siempre está presente, o por lo menos no en la misma medida, la carga ideológica que conlleva. El empleo de la categoría en la cultura occidental, y más aun si nos ubicamos en el siglo XIX, ha elegido frecuentemente como sujetos de exageración y deformación a personas pertenecientes a otras culturas o razas, como modo de despersonalización y degradación. Para nosotros esta intención también da cuenta de lo grotesco. Nos encontramos frente a lo que para Bajtin sería un falso grotesco, noción alejada de las formas de la cultura popular, analizada desde un canon clásico, y propuesta desde los sectores dominantes, concepción que comenzó a mediados del siglo XVII y que gradualmente se impuso. Como lo han señalado los autores citados, la ambivalencia presente en estas representaciones, vale decir la mezcla de elementos incompatibles empleados en su construcción, implica una coexistencia de lo cómico y lo aterrador (o lo repugnante). Y además esta coexistencia tiene su correlato en las respuestas de los receptores. La presencia simultánea de fragmentos reconocibles formando parte de un todo irreconocible a simple vista produce un malestar difícil de sobrellevar. El pensamiento racional buscará subsanarlo adecuándolo a lo ya conocido, apaciguando de esta manera la angustia. Nos resulta sumamente interesante la concepción planteada por Harpham de lo grotesco como intervalo, un momento en el que prevalecen las reacciones contrapuestas, la risa por un lado y el horror por el otro. Por ello proponemos que las representaciones grotescas analizadas en este capítulo se erigen como medio para conjurar aquello que atemoriza, haciendo uso de la risa o de la confinación a lo anormal y/o lo demoníaco.

Tomadas en su conjunto, las tres imágenes analizadas podrían pensarse como un compendio, una suerte de archivo, de muchos de los rasgos que caracterizarían a los descendientes de africanos. Los autores de las imágenes, sugestivamente anónimos en todos los casos, se encargaron de realizar el montaje, seleccionando atributos que dieran cuenta de la jerarquía racial. En los casos de Biguá y Eusebio se los circunscribe al rol de bufones, que no sólo significa jugar el papel de entretenedores sino que está unida a características vinculadas a lo grotesco: locura, deformidad, connotaciones diabólicas y cómicas. En el caso de Mendizábal,

mediante el agregado de los elementos ‘adecuados’, un retrato particular se convierte en una imagen grotesca que confina al retratado, y por extensión a los afrodescendientes, a un pasado esclavo, sin posibilidad de ser protagonistas de su presente y tampoco del futuro. En la creación de estas imágenes estereotípicas se manifiestan prejuicios y creencias generales, en consonancia con la ideología racista presente a lo largo de todo el siglo XIX y de manera más preponderante en quienes forjaron el proyecto de nación argentina.

Capítulo 3

Rosas y una invasión africana en Buenos Aires

Son tantas las leyendas que se han hecho alrededor de Rozas, como la de creerle “mulato” (...) Es siempre interesante seguirle la pista a una creencia popular, ya sea que perjudique o favorezca. La primera vez que alguien dijo “ese mulato de Rozas”, *no quiso referirse a su color* (¡era tan rubio!), *sino a sus hechos*; en el Río de la Plata y en toda la América española, es preocupación que del mulato no hay que fiarse. La señora doña Hortensia Lavalle (...) exclamaba un día:

-¡Qué tiempos aquellos, hija! Todos estábamos ciegos. Yo estaba convencida de que don Juan Manuel era “mulato”. “Una tarde pasó un señor a caballo (...) que nos saludó cortésmente.

“¿Y quién es ese señor?, pregunté yo. (...) repuso tatita, ¡el mulato Rozas! -Pero si es rubio. -Así le llamamos nosotros los unitarios”³²⁴

Juan Manuel de Rosas marcó a fuego la historia del país no sólo porque gobernó la provincia de Buenos Aires durante casi 23 años -entre 1829 y 1832 primero, y entre 1835 y 1852 después- sino porque fue convertido, por quienes finalmente lograron vencerlo y destituirlo, en eje fundamental sobre el cual se asentaron muchas de las disputas posteriores a su prolongada estadía como hombre fuerte de gobierno. En los últimos años las explicaciones en torno a la extensa permanencia de Rosas en el poder se han nutrido de agudas investigaciones históricas que matizan los consabidos argumentos de que la duración de sus gobiernos se debió a mecanismos coercitivos y a instituciones debilitadas o inexistentes. Nuevos estudios se han ocupado de analizar a partir de qué estrategias y dispositivos pudo Rosas generar una base de sustentación para mantenerse en el poder³²⁵. Los trabajos de Salvatore³²⁶ son esclarecedores en este sentido y, se

³²⁴ Mansilla, Lucio V., *Rozas. Ensayo histórico-psicológico*, Buenos Aires, Garnier hermanos, 1899. pp. 124-125. Las cursivas son nuestras.

³²⁵ Myers, Jorge, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1995; González Bernaldo de Quirós, Pilar, *Civilidad y Política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, FCE, 2008; Di Meglio, Gabriel, *¡Mueran los salvajes unitarios! La Mazorca y la política en tiempos de Rosas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

³²⁶ Salvatore, Ricardo, “Consolidación del régimen rosista (1835-1852)”. En: Goldman, Noemí (dir.), *Nueva Historia Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Sudamericana, 1998. pp. 324-380; ídem,

convierten en aportes importantes para este capítulo. Su enfoque, centrado en la perspectiva de las clases subalternas, se propone “*examinar qué fue la ‘experiencia rosista’ para los soldados, los peones, los labradores y criadores, las mujeres trabajadoras, los sirvientes y los comerciantes que debieron trabajar, formar familias y expresar sus opiniones políticas en el contexto de una dictadura y de una prolongada guerra civil. Las experiencias de estos sujetos sociales, sin constituir por sí mismas un criterio de verdad, son una perspectiva valiosa para reconsiderar este período de consolidación del régimen rosista*”³²⁷. La novedad de su análisis reside en que no sólo destaca los mecanismos de disciplinamiento empleados por el rosismo para lograr el orden social sino que también toma en consideración la adhesión de las clases populares, basada en las esperanzas de promoción social que las mismas, y en particular los descendientes de africanos, traían desde las revolución de mayo y la independencia.

Es en este sentido que buscamos desmontar el proceso por el cual la ecuación Rosas-afrodescendientes ha funcionado y sobrevivido por tanto tiempo. El presente capítulo tratará sobre esta relación ambivalente. Se vincula fuertemente con el capítulo anterior pues, como se analizó, la mayor parte de aquellas representaciones grotescas o bien fueron producidas durante la época rosista o bien remiten a ese período a pesar de haber sido realizadas con posterioridad. Nos centraremos en representaciones que ubican en primer plano una estrecha relación entre los negros y Rosas pero que no involucran una dimensión grotesca sino que ponen de relieve la presencia africana en Buenos Aires. De la lectura de documentos del período se puede inferir que esta presencia, percibida muchas veces como multitudinaria, resultaba perturbadora para los opositores a Rosas. Términos como *multitud*, *invasión*, *millares* son empleados en textos fundamentales del siglo XIX para dar cuenta de la presencia de población afrodescendiente en la ciudad. La sensación de invasión y ultraje de la ‘deseada’ Buenos Aires por parte de la ‘raza africana’ –“*raza africana por el color. Plebe de Buenos Aires por todo lo demás*”, escribía Mármol³²⁸ - se hace presente en estos escritos. Por lo cual analizaremos de manera comparativa

Wandering Paysanos: state order and subaltern experience in Buenos Aires during the Rosas era, Durham, Duke University Press, 2003; ídem, “Integral Outsiders. Afro-Argentines in the Era of Juan Manuel de Rosas and beyond”. En: Davis, Darién J. (ed.), *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2007. pp. 57-80

³²⁷ Salvatore, *op. cit.*, 1998. p. 325.

³²⁸ Mármol, José, *Amalia* (1851), Buenos Aires, Sopena, 1948. p. 297.

textos e imágenes para discernir la convergencia o divergencia entre ambos discursos. Para ello hemos seleccionado un corpus limitado pero, a la vez, sumamente potente de imágenes entre las que se encuentran *Candombe Federal* (s/f) de Martín Boneo y *Las esclavas de Buenos Ayres demuestran ser libre y gratas a su Noble Libertador* (1841) de Plot.

Se repite en muchos de los escritos contemporáneos y posteriores a la época de Rosas el imaginario de una *multitud* de negros y negras circulando por la ciudad y adueñándose de ella. A este respecto, se cuenta con datos provenientes del censo de 1836 en el cual el porcentaje de población afro era del 26%, índice que podría verse aumentado, ya que para un 10% del total censado no se ha especificado la raza³²⁹. En este sentido es interesante la posición que adopta Sarmiento al referirse al tema en el *Facundo*, ya que busca marcar una clara división entre lo que ocurría en Buenos Aires y en el resto del territorio. Así lo expresaba: “*la raza negra casi extinta ya –excepto en Buenos Aires– ha dejado sus zambos y mulatos, habitantes de las ciudades, eslabón que liga al hombre civilizado con el palurdo*³³⁰” o “*existe en Buenos Aires una multitud de negros, son millares quitados por los corsarios durante la guerra del Brasil*³³¹”. El escritor parece plantear que la población afrodescendiente se concentraba en la ciudad de Buenos Aires y que su abultado número se correspondía únicamente con las consecuencias que dejó la guerra con Brasil (1825-1828), restando importancia a los descendientes de africanos esclavizados en tiempos coloniales que habían nacido en el país. Durante esa conflagración fueron habituales las operaciones de corso mediante las cuales se apresaron numerosas embarcaciones brasileñas cargadas de mercancías, dinero y esclavos. Esto provocó la entrada de los últimos contingentes significativos de africanos, que no ingresaron en calidad de esclavos sino de libertos tutelados: a los varones aptos se les imponía un servicio en el ejército por ocho años y el resto se distribuyó mediante venta entre los vecinos quienes, en calidad de patronos contratantes, se comprometían a cuidar de los libertos³³². Pero no fue esta la única

³²⁹ Andrews, George Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor, 1989. p. 81.

³³⁰ *Ibidem*, p. 27. El subrayado es nuestro.

³³¹ Sarmiento, Domingo F., *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Tor, 1949. p. 232. El subrayado es nuestro.

³³² Crespi, Liliana, “Negros apresados en operaciones de corso durante la guerra con el Brasil (1825-1828)”. En: *Temas de África y Asia*, 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA,

forma en que se comercializaba con esclavos a pesar de las reglamentaciones vigentes³³³. Andrews señala que los habitantes más pudientes de Buenos Aires obtuvieron permisos especiales para traer esclavos para su propio servicio. En 1831 Rosas permitió nuevamente la entrada de servidores domésticos de origen africano traídos por extranjeros, con la consecuente posibilidad de venderlos en el mercado local (lo cual había sido prohibido en el ámbito de la provincia en 1824³³⁴). Como veremos más adelante, la presión ejercida por Gran Bretaña para erradicar el tráfico culminó en el tratado firmado entre la Confederación Argentina y el gobierno británico en 1840³³⁵. Volviendo a la visión de Sarmiento acerca de la población afro en Buenos Aires, considero que la diferencia que establece entre los *millares* de negros que habitaban esta ciudad, donde vivía el gobernador Rosas, y la idea de una raza negra extinta fuera de este ámbito geográfico es formulada desde el presente del autor pero también es pensada con vistas al futuro. Por un lado, era imprescindible denunciar el sustento que las clases populares, en gran parte conformadas por afroargentinos, aportaban al régimen rosista; y por el otro, resultaban irreconciliables las ideas de una población argentina con fuerte presencia afrodescendiente y un proyecto de nación blanco-europea, una vez derrocado el caudillo. La relación de proximidad entre Rosas y una parte de los descendientes de africanos es generalizada y extendida a la totalidad de ese grupo por unitarios y antirrosistas y permanecerá en el imaginario social aun luego de la caída del Restaurador. Quisiéramos dejar asentado que no desechamos la veracidad de esa relación de cercanía, pero consideramos fundamental introducir ciertos matices de los que carece el discurso de los detractores de Rosas. Antes bien, se encargan de denunciar esa asociación a partir de caracterizaciones despectivas e inferiorizantes que proponen un discurso unívoco de dominante/dominado. Algunos textos de Esteban Echeverría dan la medida exacta en ese sentido:

En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero, con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa

1994, pp. 109-124. Para una explicación acerca de la condición de liberto ver capítulo 1.

³³³ La ley de 1813 que prohibía el comercio de esclavos, un decreto de 1823 del gobernador Las Heras que declaraba este comercio como un acto de piratería, y el tratado firmado con Gran Bretaña en 1825 para eliminar la trata esclavista. Ver Andrews, *op. cit.*, p. 65.

³³⁴ Andrews, *op. cit.*, p. 65.

³³⁵ *idem*, pp. 67-68

y chiripá, y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradores, cuya fealdad trasuntaba las arpías de fábula, y, entremezclados con ellas algunos enormes mastines olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa³³⁶.

Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas arpías prontas a devorar cuanto hallaran comible³³⁷.

En ambas citas la proliferación de adjetivos fuertemente despectivos asociados a las mujeres afrodescendientes y su equiparación a las bestias (“*enormes mastines*”, “*caranchos de presa*”) tiene por función poner en evidencia la “*invasión de tribus africanas*” denunciada por los opositores a Rosas, aun en épocas muy posteriores:

Había entonces en Buenos Aires más de veinte mil negros, distribuidos en innumerables sociedades, cada una con su nombre bárbaro, sus hábitos y sus reyes (...) Alrededor de la ciudad formaron un conjunto de colonias libres y los domingos y días de fiesta ejecutaban sus bailes (...) La salvaje algazara la oíamos como un rumor siniestro desde las calles del centro, semejante al de una aterradora invasión de tribus africanas enloquecidas por el olor de la sangre³³⁸.

Las continuas referencias a *multitudes* de negras o de negros en el discurso literario no tienen contrapartida en el campo de las imágenes. En general los afroargentinos suelen aparecer como figuras aisladas, algunas de ellas retratos, o formando parte de una composición de la cual, la mayor parte de las veces, no son protagonistas sino elementos accesorios³³⁹. Hasta el momento, las únicas representaciones cercanas a la idea de *multitud* que he hallado son *Las Esclavas ante Rosas* (1841) de Plot y el *Candombe Federal* de Martín Boneo, ambas obras pertenecientes al Museo Histórico Nacional.

³³⁶ Echeverría, Esteban, *El Matadero-La Cautiva*, Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira, 2000. p. 106. Marta Penhos me ha señalado la correspondencia entre la forma en que Echeverría representa a estas mujeres negras y el papel que se les asignaba a las mujeres indígenas en los testimonios de antropofagia del siglo XVI, en los cuales se inspira Theodore De Bry para realizar sus grabados.

³³⁷ *ibidem*, p. 102

³³⁸ Ramos Mejía, José María, *Rosas y su tiempo*, Tomo II, Buenos Aires, Jackson, 1938. p. 62.

³³⁹ Ver Capítulos 1, 2 y 4 de esta tesis.

Un candombe para Rosas

De las obras de Martín Boneo, *Candombe Federal, época de Rosas*³⁴⁰ es una de la más difundida, si nos centramos en sus recorridos a través del imaginario visual: ilustra libros de historia, memorias, investigaciones académicas. A pesar de la escasa información fáctica que se tiene del cuadro –no se conoce su fecha de realización ni si existieron comitentes- es una obra de referencia tanto en escritos vinculados al período rosista como en estudios sobre afroargentinos. Quienes aluden a ella tienen, en general, un claro propósito estrechamente vinculado a las hipótesis que intentan demostrar, sin tomar en consideración que las imágenes no son transparentes ni inocentes sino que transmiten ideas y cargan con intencionalidades. En este sentido diremos que nos resulta pertinente ubicarnos en ese espacio de trabajo que, según Chartier, aporta la obra de Marin, un espacio “*donde se ligan el estudio crítico de las obras, el de su circulación y el de sus significados o interpretaciones*”³⁴¹.

Martín Boneo y su ‘etapa federal’

En primer lugar nos referiremos al artista y procuraremos aportar alguna información respecto de la posible fecha de ejecución de la obra. Martín León Boneo (1829-1915), a pesar de su larga y activa existencia, no cuenta con monografía alguna. Las noticias acerca de su vida y su obra se encuentran diseminadas en artículos, notas de periódicos, enciclopedias de historia del arte. Fue uno de los primeros en obtener una beca del gobierno para realizar estudios de dibujo y pintura en Italia³⁴²; se desempeñó como docente en la cátedra de dibujo de la Universidad de Buenos Aires una vez restablecida luego de la batalla de Caseros; organizó una Escuela de Dibujo y Pintura en 1873, con ayuda de un subsidio otorgado por el gobierno de Sarmiento³⁴³; formó parte del Ateneo fundado en 1892, agrupación de escritores, artistas plásticos y músicos que se reunía periódicamente y realizaba

³⁴⁰ Óleo s/ tela, 76,5x96 cm. Objeto N° 5365.

³⁴¹ Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996. p. 97.

³⁴² Boneo marchó a Florencia en 1857 por sus propios medios; la beca le fue otorgada en 1862, momento en que se trasladó a Roma.

³⁴³ La subvención a escuelas de dibujo y pintura fue motivo de críticas aparecidas en periódicos. Cfr. Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, CFE, 2001. p. 113-114.

exposiciones artísticas³⁴⁴; recibió premios en diversas exposiciones realizadas durante el último cuarto del siglo XIX³⁴⁵. La integración de las obras de Boneo en el imaginario nacional es débil y casi no están exhibidas en los museos. La excepción es *Candombe Federal*, que formaba parte -hasta el año 2007 aproximadamente- de la exposición permanente del Museo Histórico Nacional, en la sala dedicada a la época de Rosas.



Fig. 1: Martín Boneo
Candombe Federal
s/f
MHN

Intentando ubicar la obra dentro de su contexto de producción recurrimos a la información aportada por Pradère en su libro *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, escrito en 1914 cuando aún vivía el artista³⁴⁶. Expresa el autor que “*actualmente, a pesar de sus muchos años [Boneo] maneja con habilidad los pinceles y se entretiene en fijar en el lienzo*

³⁴⁴ Ver Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 329-390

³⁴⁵ Exposición Industrial de Córdoba de 1871, Exposición Industrial de 1877, Exposición Italiana de 1881, Exposición Continental de 1882, Exposiciones del Ateneo.

³⁴⁶ Boneo falleció en 1915.

*sus recuerdos de la época de Rosas*³⁴⁷”. Suponemos que retomando a Pradère, Gesualdo en su *Enciclopedia del Arte en América*, explica que Boneo, una vez retirado de su actividad docente en 1905, se dedicó a realizar cuadros de temática federal. Este autor indica como obras pertenecientes a esta serie: *Candombe Federal* (Fig. 1) y *Misa en la época de Rosas*³⁴⁸ o *Interior de la Iglesia del Pilar* (Fig. 2). Por nuestra parte, agregaremos a este corpus un retrato de Juan Manuel de Rosas (Fig. 3) y *Eusebio de la Santa Federación* (Fig. 10 del capítulo 4), que al igual que las ya mencionadas, pertenecen al acervo del Museo Histórico Nacional. No nos extenderemos sobre el análisis de *Misa...* o del Retrato de Rosas; no obstante quisiera señalar la presencia de los afrodescendientes en ellas, no como protagonistas sino como elementos accesorios. En la primera, es posible ver en el extremo inferior derecho una mujer con mantilla roja, tal vez una de las criadas portadoras de alfombra aludidas en el capítulo 1. Asimismo, los soldados presentes en la escena muestran un color de piel oscuro, pudiendo afirmarse que al menos el que se encuentra en el costado derecho de la obra es un hombre de ascendencia africana. En cuanto al retrato, Boneo ha representado nuevamente al soldado federal de tez oscura en el borde izquierdo y por detrás de Rosas.

³⁴⁷ Pradère, Juan A., *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, 1914. p. 221.

³⁴⁸ Pradère le da este nombre y especifica que la misa tiene lugar en la iglesia de la Piedad. (*idem*, p. 220)



Fig. 2: Martín Boneo
*Misa en la época de Rosas o Interior
de la Iglesia del Pilar*
MHN



Fig. 3: Martín Boneo
Retrato de Rosas
MHN

En los respectivos legajos de las obras referidas se indica que fueron donadas por Martín Boneo Belgrano, hijo del artista, en el año 1935. A su vez, el Museo Nacional de Bellas Artes cuenta con varias obras del pintor, legadas también por su hijo. Entre ellas se encuentran *Agencia de colocaciones* (ca. 1900), *Capataz y peón rebelde* (1901) y varios bodegones y representaciones de animales. Consideramos relevante prestar atención a la forma en que se repartieron las pinturas, vale decir qué obras se destinaron al Museo Histórico y cuáles al Museo de Bellas Artes. Las obras que ingresaron a este último remiten al costumbrismo, uno de los géneros dentro de la historia del arte tradicional. Por su parte, los óleos legados al MHN se vinculan a un período histórico específico, a pesar de que el Candombe y la Misa en la iglesia del Pilar podrían también inscribirse dentro de una estética costumbrista. Malosetti Costa ha indagado acerca del binomio arte e historia y su vinculación con las colecciones de los museos, histórico y de bellas artes. En la etapa inicial de la formación de estos repertorios, ocurrida a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, se empleó un criterio de selección basado en el valor artístico o documental de

las obras³⁴⁹. Unas décadas después, en 1935, Martín Boneo Belgrano adoptó el mismo criterio para decidir el destino de las pinturas mencionadas.

Por su parte Pagano, al referirse al pintor³⁵⁰, expresa que existen tres versiones de *El Candombe* (Fig. 4) y reproduce una distinta a la que se encuentra en el Museo, especificando que era propiedad del hijo del artista.



Fig. 4: Martín Boneo
El Candombe
s/f
Reproducción en Pagano, *El arte de los argentinos* (1937), p. 275

Una tercera puede verse en *La Pintura y la Escultura en la Argentina* de Schiaffino, quien no hace referencia a la procedencia de la obra ni a su fecha de realización y la titula *El Candombe en 1838* (Fig. 5). Aquí debemos hacer una aclaración: en la revista *Caras y Caretas* del 21 de febrero de 1903³⁵¹, en una nota

³⁴⁹ Malosetti Costa, Laura, “Arte e historia. Algunas reflexiones a propósito de la formación de las colecciones del Museo Histórico Nacional y del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires”. En: Castilla, Américo (comp.), *El museo en escena. Políticas culturales y museos en América Latina*, Paidós Entornos, Buenos Aires, 2010, pp. 71-88.

³⁵⁰ Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Tomo I, Buenos Aires, edición del autor, 1937. pp. 275-276.

³⁵¹ Agradezco a Lea Geler haber llamado mi atención sobre este número de *Caras y Caretas*.

titulada “El Carnaval de antaño” aparece reproducida esta última versión. Esto invalidaría lo afirmado por Pradère y Gesualdo acerca de que estas obras fueron realizadas luego de 1905, aunque tampoco permite establecer una fecha o rango de fechas posibles de ejecución de los cuadros.



Fig. 5: Martín Boneo
El Candombe en 1838
s/f
Reproducido en *Caras y Caretas*
21 de febrero de 1903

De las tres versiones mencionadas, la perteneciente al Museo Histórico Nacional parece la más acabada, siempre teniendo en cuenta que hasta el momento dos de ellas sólo son conocidas a través de sus reproducciones. A partir de la información aportada por Pradère y Gesualdo y de la procedencia de los cuadros -pertenecientes al hijo del pintor-, se podría inferir que no fueron realizados a partir de encargos ni con la finalidad de ser vendidos sino que habrían surgido de intereses personales.

Otra veta que nos resulta interesante para centrarnos en las motivaciones de estas obras es caracterizar el contexto artístico, histórico y literario, tomando un rango de fechas comprendido entre la década de 1880 y 1915, año de fallecimiento del artista. ¿Por qué Boneo se concentra en la temática federal? Sabemos que Rosas, a pesar de haber sido finalmente derrotado en 1852, fue y es una figura fundamental

de la historia argentina, no sólo para quienes lo defienden sino también para quienes lo atacan. Y sobre todos para quienes lo vencieron. Aun luego de la muerte del restaurador en 1877 se escribieron y reeditaron textos históricos y literarios sobre su vida, sus locuras, su estrecho vínculo con las clases populares, sus matanzas sangrientas³⁵². En cuanto al campo de la plástica, no encontramos el mismo interés en retratar la época federal; los ejemplos son escasos aunque significativos. Siguiendo *La Ilustración Argentina* entre los años 1883 y 1885, podemos encontrar notas e ilustraciones acerca de este período. En octubre de 1883, en agosto de 1884 y en enero de 1885 se publica el retrato de *Don Eusebio de la Santa Federación* (Fig. 12 del capítulo 2), dibujado por Ángel Della Valle, quien lo había ejecutado a partir de un óleo supuestamente realizado en 1839, analizado en el capítulo precedente. En junio de 1885 la misma publicación obsequia a sus lectores con el retrato de *Rosas a los 81 años*, también de Della Valle. El mismo artista realiza por esos años el óleo *Las amigas* (Fig. 14 del capítulo 2) en el cual se puede ver a dos jovencitas contemplando la lámina de Don Eusebio. De unos años después data una acuarela perteneciente al Museo de Arte Hispanoamericano. Se titula *Baile de negros con asistencia de Rosas y Manuelita* (Fig. 6), está firmada por F. Mazzucchelli³⁵³ y fue ejecutada en 1908. Forma parte de una serie que recrea imágenes de costumbres del siglo XIX³⁵⁴.

³⁵² Entre otros libros se pueden citar: Bilbao, Manuel, *Historia de Rosas* (1868, reeditado en 1919), Lamas, Andrés, *Escritos políticos y literarios de D. Andrés Lamas: durante la guerra contra la tiranía de D. Juan Manuel de Rosas* (1849, reeditado en 1877), Barbará, Federico, *Diabluras, diversiones y anécdotas de don Juan Manuel de Rosas* (1859 reeditada en 1915), id., *El libro alegre, o, Rosas y sus locuras: miscelánea federal, curiosa y divertida* (1911), Pelliza, Mariano A. *La dictadura de Rosas* (1894), Saldías, Adolfo, *Historia de Rosas y de su época* (1884), id., *Papeles de Rosas* (1904), Quesada, Ernesto, *La época de Rosas: su verdadero carácter histórico* (1898), Mansilla, Lucio V., *Rosas. Ensayo histórico-psicológico*, (1898), *Causa criminal seguida contra el ex-gobernador Juan Manuel de Rosas, ante los Tribunales ordinarios de Buenos Aires* (1864, reeditada en 1908), *Efemérides sangrientas de la dictadura de Juan Manuel de Rosas* (1849, reeditadas en 1911), Silvestre, Javier A., *El tirano Juan Manuel de Rosas: (anécdotas, cuentos, datos y episodios de su vida)* (1914), Pradère, Juan A., *Juan Manuel de Rosas: su iconografía* (1914), Ramos Mejía, José María, *Rosas y su tiempo* (1907)

³⁵³ Podría tratarse de Francisco Mazzucchelli, artista italiano que llegó al país en 1885 y participó de las exposiciones de La Colmena Artística en 1898 y de la Nacional en 1898-99.

³⁵⁴ El corpus de acuarelas conforma una serie de imágenes de Trajes y Costumbres, basadas en las similares del siglo XIX (Bacle, Ibarra, Pallière, entre otros).



Fig. 6: F. Mazzucchelli
Baile de negros con asistencia de Rosas y Manuelita
1908
Museo de Arte Hispanoamericano
'Isaac Fernández Blanco'

Las diferencias respecto de *Candombe* de Boneo son notables. El escenario del acontecimiento se ha trasladado a un interior. Por otra parte, el protagonismo de los tambores ha disminuido considerablemente quedando su número reducido a solo uno, acompañado por una guitarra y una flauta. La mutación en la vestimenta de los asistentes es sorprendente: los vivos colores han empalidecido y se ha vuelto elegante. Los bailarines no están descalzos y sus poses y gestos, como así también los de los demás participantes, ya no transmiten aquella sensación de movimiento y agitación. Lo que ha permanecido casi sin variaciones es la figura de Rosas enfundado en su uniforme de brigadier con la banda roja y el cintillo punzó. Manuelita ya es una mujer y luce un vestido totalmente rojo como aquel del retrato de Pueyrredón, aunque con el agregado del peinetón de uso habitual en la década de 1830, y sin dejar al descubierto el pecho y los hombros. El candombe se ha transformado en una danza de salón. Y, teniendo en cuenta el nombre que lleva la acuarela, esta parece haber sido la elección del artista. Si no fuera por la presencia de los descendientes de africanos, la escena remitiría en mayor medida a los minués de Pellegrini que a la obra de Boneo. Para finalizar con aquello que se relaciona con el ámbito de las imágenes rosistas, es interesante consignar aquí que la iconografía de Pradère, publicada en 1914, fue construida a partir de objetos tanto de la época de

Rosas como posteriores, y lo más atractivo es que gran parte de los mismos pertenecían a colecciones de quienes se reconocían como acérrimos enemigos del régimen³⁵⁵.

El candombe federal

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra, examinaremos sucintamente qué se entiende por candombe y cuál fue su recorrido desde la colonia. En nuestro país las referencias a la música de los descendientes de africanos hacen su aparición en documentos públicos de fines del siglo XVIII, cuando las autoridades virreinales prohibieron los bailes de los negros, en el caso de realizarse sin supervisión oficial. Estas prohibiciones tenían su fundamento en el temor de una sublevación y en la posibilidad de los esclavos de recolectar fondos para la manumisión, teniendo en cuenta que estas reuniones congregaban hasta dos mil personas³⁵⁶. Los bailes se desarrollaban los domingos y, especialmente, en días festivos como Reyes o Carnaval. Ya es un lugar común señalar que durante la época de Rosas tuvieron su apogeo y mayor popularidad, fogueadas por el propio restaurador. El único libro publicado en Argentina que se ha dedicado de manera concreta al análisis del candombe fue escrito en 1969 por Ortiz Oderigo³⁵⁷. Sin embargo, Frigerio señala que la descripción de Ortiz Oderigo, a pesar de especificarse que el candombe es propio de ambas orillas del Plata, sólo refiere al candombe uruguayo y que, en verdad, careceremos de descripciones del baile que se realizaba en Argentina durante el siglo XIX. Frigerio considera, además, que el cuadro de Boneo no resultaría una fuente confiable respecto del baile³⁵⁸. A partir de testimonios de afrodescendientes porteños contemporáneos se podría apuntar que las distinciones entre Uruguay y Argentina se centrarían en el *tempo*, que en el caso de nuestro país es más lento, en la manera de tocar los tambores, que a diferencia de los uruguayos aquí se tocan con las manos, que entre los bailarines no existen personificaciones, como las figuras de la mamá vieja y el gramillero y, finalmente, que se trata de una

³⁵⁵ José María Ramos Mejía, Andrés Lamas, entre otros.

³⁵⁶ Andrews, *op. cit.*, pp. 188-189.

³⁵⁷ Ortiz Oderigo, Néstor, *Calunga. Croquis del candombe*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.

³⁵⁸ Frigerio, Alejandro, "El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas* N° 8: 50-60, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1993.

práctica tanto instrumental como vocal-instrumental, mientras que el oriental es sólo instrumental³⁵⁹. El cuadro de Boneo no esclarece demasiado acerca de estas diferencias; sólo lo hace en lo que se refiere a la forma de tocar los tambores.

Cuando no transcurrían en sectores públicos, estos bailes tenían lugar en las sedes de las naciones. En nuestro caso sólo la versión de la obra reproducida por Pagano indica el nombre de la nación africana donde se habría llevado a cabo el candombe, Tambo Congo. Sin embargo, a lo largo del tiempo, el nombre que sobrevivió asociado al cuadro fue el de Congo Augunga, nación con la que se vincularon los candombes de Boneo. En este punto, cabe aclarar que las naciones eran un tipo de asociación africana en Buenos Aires, que se conformaba según los lineamientos establecidos por un reglamento policial de principios de la década de 1820³⁶⁰; en general, sus miembros eran dueños del lote en el cual se asentaban y su finalidad principal declarada era la obtención de fondos para la manumisión de los esclavizados³⁶¹. Hasta el momento hemos encontrado que quien primero asoció el cuadro con la nación Congo Augunga y situó la escena en 1838 es Pradère, quien no sólo lo afirma sino que también aportó datos acerca de la asociación misma, como por ejemplo su ubicación en la calle Santiago del Estero, casi esquina San Juan³⁶². Los investigadores que con posterioridad mencionan el cuadro remiten al texto de Pradère³⁶³, con excepción de Pagano y Schiaffino. Entendemos que es importante de

³⁵⁹ Frigerio, Alejandro, art. cit.; Cirio, Norberto Pablo, “Del sueño de la Argentina blancaeuropea a la realidad de la Argentina americana: la asunción del componente étnico-cultural afro y su (nuestro) patrimonio musical”, Ponencia leída en el la 6ta. edición del *Festival Panafricain de Musique (FESPAM)*, “Musiques d’émancipation et mouvements de libération en Afrique et dans la diaspora”. Brazzaville (República del Congo), julio de 2007. s/p

³⁶⁰ Archivo General de la Nación. Sala X: X-31-11-5 Policía. Sociedades Africanas

³⁶¹ Andrews señala que esta proyectada función es una cuestión abierta, debido a que no ha encontrado evidencia clara al respecto. *op. cit.*, p. 175.

³⁶² Pradère, *op. cit.*, p. 221.

³⁶³ Taullard, Alfredo, *Nuestro Antiguo Buenos Aires*, Buenos Aires, 1927, Lanuza, José Luis, *Morenada*, Buenos Aires, Losada, 1946, Rodríguez Molas, Ricardo, “Condición social de los últimos descendientes de los esclavos rioplatenses (1852-1900). En: *Cuadernos Americanos*, vol. CXXII, 1962. p. 133-170, Ortiz Oderigo, *op. cit.*, Puccia, Enrique Horacio, *Breve Historia del Carnaval Porteño*, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1974; Carámbula, Rubén, *El Candombe*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1995; Andrews, *op. cit.*, Frigerio, *op. cit.*, Schávelzon, Daniel, *Buenos Aires negra*, Buenos Aires, Emecé, 2003, Chamosa, Oscar, “To honor the ashes of their forebears”: the rise and crisis of African Nations in the post-independence State of Buenos Aires, 1820-1860 en *The Americas*, 59:3, 2003. pp. 347-378; Cirio, Norberto Pablo, “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica”. En: *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Bogotá D. C., 2007, Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, pp. 127-155.

qué nación se trate porque debemos tomar en consideración que quien escribe la iconografía de Rosas es un detractor a ultranza del Restaurador, y siguiendo la línea argumental de los historiadores liberales de fines del siglo XIX, arrastra, en la crítica de aquel régimen, a los africanos y descendientes de africanos, excluidos los que participaron en el bando unitario. Nos extenderemos en este punto pues creemos que no resulta inocente la correspondencia de la escena del candombe con 1838; en ese año Rosas impulsó los festejos del 25 de mayo invitando a participar en ellos a sus partidarios, incluidos los negros que habitaban en Buenos Aires. Esto produjo en los unitarios exiliados en Montevideo reacciones furibundas³⁶⁴ como el siguiente poema de Juan Cruz Varela:

Al 25 de mayo de 1838, en Buenos Aires

(Extracto)

¡En vano se abrieron de oriente las puertas!
¡Cómo en negra noche, mudas y desiertas
las calles y plazas y templos están!

Sólo por escarnio de un pueblo de bravos
bandas africanas de viles esclavos
por calles y plazas discurriendo van.
Su bárbara grita, su danza salvaje
es en este día meditado ultraje
del nuevo Caribe que el sur abortó.

Sin parte en la gloria, nación Argentina
tu gloria, tu nombre, tu honor abomina
en su enojo el cielo tal hijo te dio.

Feroz y medroso desde el hondo encierro
Do temblando mora, la mano de hierro,
Tiende sobre el pueblo mostrando el puñal.

Vergüenza, despecho y envidia le oprimen;
Los nombres de Mayo son nombres de crimen
Para este Ministro del genio del mal.

En tanto en Buenos Aires, *The British Packet* escribía acerca de los festejos:

³⁶⁴ Ver Andrews, *op. cit.*, p.120

(...) about 2000 of the black sons and daughters of Adam assembled in the Plaza de la Victoria, in divisions according to their various nations, the ladies being nearly all attired in white. These divisions chanted their national airs accompanied by the tam-tam and other instrumental music of Africa, and about 600 couple danced in the Plaza³⁶⁵.

A este respecto, resulta fundamental tomar en consideración que para las fiestas mayas de 1838 la ciudad de Buenos Aires se encontraba en pleno bloqueo francés al Río de la Plata, que había comenzado en marzo de ese año y se extendería hasta octubre de 1840. Por tal motivo, Rosas necesitaba de todo el apoyo para enfrentar a la potencia europea y esta podría haber sido una buena manera de reforzar el vínculo con sus adeptos: la participación como protagonistas en festividades tan vinculadas a la idea de patria. A su vez, Halperin Donghi plantea para ese año el comienzo de la gran crisis del sistema federal: “(...) *tanto en el Litoral como en el Interior era el conflicto internacional el que aflojaba la disciplina que lentamente había ido imponiendo el sistema federal. Sin duda Rosas (como Rivadavia en el decenio anterior) intentará evocar, como cimiento de unidad interna, el sentimiento patriótico ultrajado por la agresión extranjera. Pero (...) la identificación de su causa con la de la nación no impidió nuevas defecciones: desde los rurales del sur hasta los llaneros de La Rioja en todos los rincones del país los sostenes del federalismo vacilaron en su apoyo (...)*”³⁶⁶.

Tiempo después de la caída de Rosas, el historiador Vicente F. López hacía referencia a este mismo acontecimiento: “(...) *la famosa saturnal del 25 de mayo de 1836*”³⁶⁷, en que Rosas convocó **todos sus tambos, sin quedar uno**, y les entregó la Plaza de la Victoria, para que celebren allí sus bailes y cánticos salvajes, con **tamboriles, platillos y gritería**, (...)”³⁶⁸ Las ‘bandas de africanos’ abominados por los unitarios se les aparecían como multitud; tal vez por ello no parecería extraño que se eligiera la nación Congo como representativa de la población negra, ya que Andrews la señala

³⁶⁵ *The British Packet*, 2 de junio de 1838. “(...) *alrededor de 2000 de los hijos e hijas negros de Adán se reunieron en la Plaza de la Victoria, divididos de acuerdo a sus diversas naciones, las damas estaban casi todas vestidas de blanco. Estas divisiones cantaban sus aires nacionales acompañados por el tam-tam y otras músicas instrumentales de África, y alrededor de 600 parejas bailaron en la Plaza.*” La traducción es nuestra.

³⁶⁶ Halperin Donghi, Tulio, *De la revolución de Independencia a la Confederación Rosista*, Buenos Aires, Paidós, 1985. p. 354.

³⁶⁷ Suponemos un error en la fecha ya que en los periódicos de mayo de 1836 no hay referencias que vinculen los festejos con la población negra de la ciudad.

³⁶⁸ López, Vicente Fidel, *Manual de la Historia Argentina* (1883), Buenos Aires, Vaccaro, 1920. Nota 2 de página 419. Negritas en el original.

como una de las más numerosas y además así era considerada dentro del imaginario de la elite del siglo XIX. A su vez, en la década de 1830 esta nación sufrió una serie de divisiones y subdivisiones: en 1834 se dividió en Loango y Congo Augunga; y en 1839, esta última se volvió a separar en Augunga y Mayombé³⁶⁹, datos que también se corresponderían con la fecha en la que se sitúa la escena.

El cuadro nos muestra una escena de candombe en el exterior de una sede de nación; estas sedes debían incluir dos tipos de espacios, uno exterior, abierto, que contara con un piso aplanado artificialmente y arenado para el baile, y otro interior, cerrado, para las ceremonias relacionadas con nacimientos, medicina y muerte³⁷⁰. En ese espacio exterior se desarrolla la danza a la que asisten Rosas, con uniforme de gala, sentado junto al presidente de la nación africana, doña Encarnación y ¿Manuelita? Algunos autores señalan que Manuelita es la niña que aparece en el cuadro; sin embargo, esto resultaría imposible, teniendo en cuenta que la hija de Encarnación y Juan Manuel nació en 1817. Los historiadores de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, basándose en testimonios de la época rosista, nos informan que Manuela solía frecuentar estos bailes, hecho que horrorizaba a la *gente decente*:

He aquí como relata un testigo la actuación de Manuelita en esas danzas africanas: “No quiero dejar de explicarle mi asistencia a los bailes candomberos de la sociedad de la Restauración del Ilustre Brigadier Don Juan Manuel de Rosas. Efectivamente, cuando era muchacha me gustaba mucho ver a las negras vestidas de colorado bailar el candombe, y con Martina Lezica, hermana mayor de Enriqueta Lezica de Dorrego, pedíamos licencia para que nos llevara una negra de aquellas que ya no hay, que decían a sus señoras: 'su merced'. Era una matrona esclava, y Vicepresidenta de esa sociedad y de la Hermandad del Rosario de las Dominicás de Santo Domingo. En la esquina de México y Perú estaba establecida en casa propia, la quinta de las Albahacas, propiedad de los Pereyra Lucena. El salón con alfombra de bayeta colorada, en el fondo unas gradas tapizadas con el mismo género y tres grandes sillones colorados, el del medio vacío para Manuelita y los otros dos para el Rey y la Reina. El baile rompía hasta que Manuelita llegaba con Juanita Sosa y Dolores Marcet. El anuncio de su llegada era un toque de tamboril. Entonces, saltaban el Rey y la Reina a buscar a Manuelita y la conducían al trono y se sentaban ocupando su sitio. Manuelita en el sillón del medio. Puestas de pie rompían la música y cantaba: *Loor eterno al Magnánimo Restaurador de las leyes, Don Juan Manuel de Rosas; Mueran los salvajes unitarios*. Después bajaba el Rey y se bailaba una contradanza; hasta ese momento no danzaban sino las dignidades,

³⁶⁹ Andrews, *op. cit.*, p. 173.

³⁷⁰ Schávelzon, *op. cit.*, p. 87.

empezando la negra Vicepresidenta Regina, que era esclava de mi madre. Con gran orden seguía el baile de todas las negras y negros con unas figuras... A las seis de la tarde ya estábamos de vuelta en casa³⁷¹.

Sin embargo, la presencia de señoritas en ese tipo de reuniones no comenzó con Rosas, como se pretende argumentar. Ya en 1788 se pueden encontrar quejas de los vecinos de Buenos Aires respecto a las fiestas de los negros y la asistencia de ‘niñas’ a las mismas:

Se originan en estos Bayles (...) unos verdaderos Lupanares (...) hace todo lo agradable a ellos con los indecentes y obscenos movimientos que se ejecutan (...) poniendo en movimiento y disposición de practicar las mismas obscenidades, de que se sigue el escandalo y mal exemplo que se da a todos los concurrentes, principalmente a las Niñas y gentes inocentes porque abriendo los ojos, y entrando la malicia en ellos, se anticipan a aprehender lo que por modo alguno devian saber³⁷².

Volviendo a la obra, ésta presenta cierta complejidad. El artista ha incluido gran cantidad de personajes, saliendo airoso de las dificultades que conlleva una disposición armoniosa de tal número de figuras. Montó la escena en un entorno de casas dispersas, una zona semiurbana que se contrapone al nutrido grupo de personas presentes. La iglesia con una torre central ubicada al fondo de la perspectiva de la calle resulta poco común para la arquitectura de Buenos Aires. En el primer plano de la obra, sobre el suelo, se ven algunas prendas de vestir: una pañoleta sobre una silla que le sirve de apoyo, y la chaqueta, los zapatos y el sombrero de paja del bailarín. Estos objetos conforman una suerte de naturaleza muerta que nos introduce en la obra. En cuanto al color, abundan las notas en la gama de los rojos y su distribución en la tela marca puntos de atención repartidos de manera equilibrada. El trío central, con eje en quien toca el tambor, divide la composición en dos partes; la de la izquierda, el sector en el que aparecen Rosas, su familia, el presidente de la nación y el séquito del gobernador, presenta un cierto ordenamiento, un carácter estático dado por la confinación de los asistentes al espacio del espectador. Este grupo contrasta con la mitad derecha. Por detrás de la pareja de tamboreros todo es bullicio, es el lugar donde se desarrolla la acción y el

³⁷¹ Carta de la señora Aureliana Sacristi de Cazón a la señora Dolores Lavalle de Lavalle publicada por Arturo Capdevila en *Las vísperas de Caseros*, citado en Ibarguren, Carlos, *Manuelita Rosas*, Buenos Aires, Carlos y Roberto Nalé, 1953. p. 21.

³⁷² *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires*, 88 vols, Ser. 3, tomo 8, libro 49, Buenos Aires, 1907-34. p. 628.

movimiento. Los afrodescendientes conforman un conjunto numeroso, más enredado cuanto más alejado se encuentra del primer plano.

Centrándonos en la indumentaria, los participantes del baile visten sencillos, trajinados y coloridos atuendos aunque, retomando lo planteado en el capítulo anterior acerca de las representaciones andrajosas de los descendientes de africanos, notamos que en esta obra no se apela a ese recurso estereotipado. Todos lucen la divisa punzó o el moño colorado de rigor en la cabeza. Asimismo es importante advertir que quienes tienen los pies descalzos son sólo aquellos que efectivamente se encuentran en actitud de danzar, mientras que los músicos están calzados. Este señalamiento nos parece relevante, ya que en muchas ocasiones el estar descalzo era signo de esclavitud.

A su vez, se percibe en la obra un interesante juego de miradas. Tanto el gobernador como quienes lo acompañan dirigen sus ojos hacia nosotros, contempladores de la obra, en lugar de prestar atención a lo que sucede a su alrededor, con excepción del hombre de uniforme, parado detrás de Rosas –un guardia personal tal vez- y de la mujer sentada en el borde del cuadro identificada por los historiadores como doña Encarnación, sumida en sus pensamientos. Por su parte, los tamboreros que se encuentran sentados sobre la derecha se miran mutuamente, como una forma de llevar el ritmo acompasado de los instrumentos que ejecutan. Sus bocas entreabiertas parecen entonar alguna letra –ya hemos referido que en Buenos Aires el candombe era vocal-instrumental- que todos cantan al unísono.

Quisiéramos retomar aquí algo ya planteado en el capítulo 1 respecto de la figura de doña Encarnación. Ha llamado nuestra atención no sólo por la ubicación que el pintor le ha dado sino también por la manera de representarla, pues recuerda a aquella que aparece en las tertulias de Pellegrini.

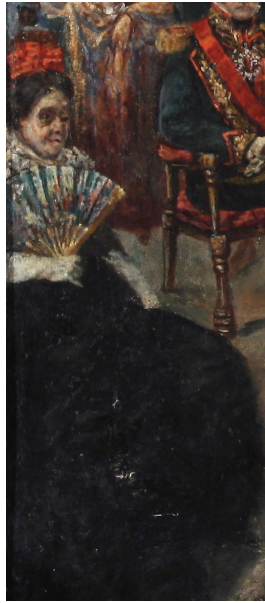


Fig. 7: Martín Boneo
Candombe Federal
(detalle)



Fig. 8: C. H. Pellegrini
Bailando el minué en casa de Villarino
(detalle)



Fig. 9: C. H. Pellegrini
Tertulia Porteña
(detalle)

Aludimos a *Minué*, *Tertulia Porteña*, *Bailando el minué en casa de los Escalada*, todas ellas realizadas en la década de 1830. La revista *Caras y Caretas* del 19 de noviembre de 1898 reprodujo una de estas imágenes, y en el texto se asegura que se trataba de una tertulia en la casa de Rosas. Según la revista, la pareja de baile la conforman Manuela Rosas y el señor Mandeville, ministro británico en Buenos Aires, mientras que el dueño de casa es quien está sentado junto al piano. En la imagen también está presente la señora Encarnación Ezcurra, sobre la izquierda de la obra. A pesar de que con posterioridad a la publicación se ha desestimado esta vinculación con un entorno rosista, estimamos posible que la figura femenina de las acuarelas de Pellegrini haya sido retomada por Boneo para representar a Encarnación Ezcurra. Surge inmediatamente la pregunta sobre cuáles son los retratos conocidos de la madre de Manuelita y reparamos en que existen distintas versiones de un mismo retrato, que la muestran de perfil.



Fig. 10: Fernando García del Molino
Encarnación Ezcurra
(1836)
Colección privada



Fig. 11: Fernando García del Molino
Encarnación Ezcurra
(1839)
MHN

Cotejaremos estas imágenes (Fig. 7, 8 y 9) con la miniatura realizada por Fernando García del Molino y Carlos Morel en 1836 (Fig. 10). El primero de ellos volvió a recrear la imagen en 1839³⁷³, luego de la muerte de Ezcurra (Fig. 11). La temprana muerte de la Heroína de la Federación en octubre de 1838 impidió la ejecución de daguerrotipos. Las figuras de Pellegrini y Boneo presentan diferencias entre sí, y también con los retratos de García del Molino. Sin embargo, algunos rasgos, como la cara regordeta y la forma de la nariz y la boca muestran similitudes, sobre todo con las acuarelas de la década de 1830. A pesar de que no disponemos de más elementos para afirmar de manera contundente la identificación de estas figuras con la esposa de Rosas, consideramos relevante señalar esta posibilidad.

Como mencionamos con anterioridad, el análisis de la obra focaliza en el cuadro del Museo Histórico Nacional. Pero si cotejamos las tres versiones del tema, se puede advertir que existen grupos que han permanecido casi sin variaciones: el trío central, los tamboreros sentados a la derecha, los personajes que hacen sonar las masacallas³⁷⁴, Rosas, el presidente de la nación y la niña. Ellos son los protagonistas invariables en todas las versiones. Las mayores modificaciones se presentan en el

³⁷³ Miniatura, Museo Histórico Nacional, Objeto N° 2460

³⁷⁴ Instrumento idiófono que consiste en un madero al que se adosan, en su parte superior, de uno o tres troncos de cono soldados por sus bases, rellenos con semillas o pequeños trozos de material metálico.

plano de fondo, en la disposición de la casa, y en el paisaje, mejor definido en la obra del museo por medio de una perspectiva de la calle que da profundidad al cuadro.

Según Pradère, la intención de Boneo fue comentar un pasaje escrito por Vicente F. López, aunque no menciona cuál. Suponemos que podría referirse al siguiente párrafo de *Manual de Historia Argentina*: “Cada domingo se presentaba en ellos [en los tambos] con las insignias del mando y con los relumbrones de su uniforme de brigadier general, con su señora, con su hija y con los adulones y paniaguados de su casa³⁷⁵”. Sin embargo, y para corroborar la veracidad de lo representado, que apoyaría las ideas y argumentos antirrosistas de la elite, Pradère también afirma que se trata de una escena presenciada por el artista, a pesar de que tuviera 9 o 10 años en 1838. Las frases que sobresalen en diversos escritos son “el laborioso artista ha comentado con toda verdad algunas de las escenas más salientes de la vida de Rosas, inspirándose (...) no sólo en (...) nuestros historiadores, sino y principalmente en lo que él alcanzó a ver³⁷⁶”; “todas [las versiones] tienen el carácter de la cosa vista. (...) todo contribuye a la impresión de los conjuntos sorprendidos en su propio medio³⁷⁷”, “naturalmente es la reconstrucción de una escena, vista cuando el autor tenía diez años, pero hay en ella sobrado carácter para apreciar que se trata de un espectáculo vivido por el artista³⁷⁸”. En estos enunciados, centrados en la relevancia de la observación empírica para la ejecución de la obra, se puede advertir una impronta positivista. Se otorga a un testigo ocular, en este caso Boneo, la importancia de ser portador de una prueba de verdad en tanto reflejo de lo visto. Es probable que la pertenencia de Boneo a la elite local le otorgara el rango de ‘científico’ confiable, capaz de retratar de manera fidedigna la época federal.

Es notable que en no pocas oportunidades, la obra se haya instalado como portadora de verdad, en especial para quienes se han interesado desde hace algunas décadas en la presencia afrodescendiente en Argentina. ¿Por qué esta imagen adquiere ese estatuto de verdad? Tal vez por la conjunción de algunos elementos. Por un lado, la inclusión de Rosas y su familia en la tela está atravesada por la interrelación que se establece con los textos a partir de los que, supuestamente, se origina la pintura. Por otro lado, la inscripción de la obra dentro de un ‘estilo realista’

³⁷⁵ López, Vicente F., *Manual de la historia...* Vol. 2, Buenos Aires, Vaccaro, 1920. Nota de p. 420.

³⁷⁶ Pradère, *op.cit.*, p. 221,

³⁷⁷ Pagano, *op. cit.*, p. 276

³⁷⁸ Schiaffino, *op. cit.*, p. 208.

conduce a la trampa de una hipotética transparencia de la imagen. Nochlin ha advertido respecto de los inconvenientes que implica “*la noción común según la cual el realismo es un estilo “que carece de estilo” o un estilo transparente, un mero simulacro o espejo de la realidad visual*”³⁷⁹. Si bien todas las formas del realismo se caracterizan por un deseo de verosimilitud, no es posible afirmar que los pintores realistas reflejan la realidad cotidiana, pues la percepción no es “*pura*”, es decir no tiene lugar en un vacío cultural y está condicionada por el tiempo, el lugar y la personalidad del artista³⁸⁰.

Volviendo al uso de la imagen como fuente histórica, en muchos textos se la emplea, paradójicamente, sin tomar en consideración su contexto artístico, histórico y social, transformándola en simple ilustración. En ocasiones no se dan referencias del autor o de la fecha (muchas veces se consigna una fecha equivocada) o los motivos de la realización. Este último aspecto resulta relevante pues brindaría argumentos para establecer de qué manera fue considerada la presencia afrodescendiente en Buenos Aires. En este sentido, sería interesante preguntarnos si la ejecución de una imagen como la del *Candombe Federal* buscaba conjurar la efectiva presencia de descendientes de africanos en la Buenos Aires de entre siglos, cuya existencia se convertía en un impedimento para el proyecto de nación blanca-europea. La asociación directa con Rosas colocaba a los afrodescendientes del lado de la barbarie, aquello que la nueva nación intentaba expulsar de su seno. Por lo tanto, resulta mucho más productivo preguntarse por qué existe esta imagen, si alguien la encargó y con qué motivo, si circuló o hubo intención de que circulara en algún ámbito, teniendo en cuenta que estamos en una época muy posterior a la caída de Rosas.

En tiempos más recientes, la obra ha sido retomada por los propios afrodescendientes, quienes la han utilizado en diversos medios de difusión (blogs, páginas web, folletos), como forma de denunciar el olvido y la invisibilización a la que fueron/son sometidos y dar cuenta de su pertenencia a la sociedad nacional. No obstante, a pesar de esta reactivación de la imagen, no ha tenido lugar una resignificación de la misma que permita plantear “*operaciones de desplazamiento, interpelación, comentario desde distintos lugares, tanto de la iconografía de la pintura como del lugar*

³⁷⁹ Nochlin, Linda, *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991. p. 12.

³⁸⁰ *Idem*, p. 43.

*que ocupó y ocupa como artefacto cultural*³⁸¹”. Su uso sin cuestionamientos impide un aporte a la construcción identitaria del grupo por medio de una posición que los distancie del pasado al cual remite la imagen.

Las esclavas de Buenos Aires ante Rosas

Las mujeres de la plebe amaban a Rosas en una forma más animal y calurosa que lo que podrían amarlo las de la clase que acabamos de ver desfilar [clase guaranga: el molusco social, puente entre la plebe y la gente patricia]. Más animal, en efecto, porque su apego y admiración tenían exuberancias de *celo* y sus breves encuentros populares, proporciones de acoplamiento. La negra, por su temperamento y su inferioridad mental, se acercaba más al insecto en esos amores colectivos y *sui generis*. Rezagada en todas las actividades intelectuales, vivía sólo para el calor en sus diversas formas de admiración física, de lealtad personal, de adhesión casi carnal³⁸².

Rosas y su tiempo
José María Ramos Mejía

Argumentos similares a los de este epígrafe han dado forma a las concepciones que se tuvieron, y aun se tienen, acerca de la participación de las mujeres afrodescendientes en el período rosista. Muchas veces se justifican estas ideas circunscribiéndolas al contexto de auge del racismo científico. Sin embargo, creemos que tal justificación no es del todo apropiada ya que coloca a estos pensadores en un limbo teórico, como si hubiesen sido ajenos a las prácticas sociales de su tiempo. Nos parece imposible que desconocieran otras facetas de la intervención de los y las afrodescendientes en la vida social, política, intelectual del país. En sus textos esas contribuciones se niegan o se invisibilizan con la intención de crear un relato que abone la fantasía de una Argentina blanca europea.

³⁸¹ Malosetti Costa, Laura, “El poder de las imágenes”. En: *El diario del juicio*. Disponible en: <http://www.eldiariodeljuicio.com.ar/?q=content/el-poder-de-las-im%C3%A1genes-laura-malosetti-costa>

³⁸² Ramos Mejía, *op. cit.*, Tomo III, p. 227



Fig. 12: D. de Plot
Las esclavas de Buenos Aires...
(1841)
MHN

Abordaremos en este apartado el examen de la obra que lleva por título *Las esclavas de Buenos Aires demuestran ser libres y gratas a su noble libertador* (Fig. 12). Se trata de un óleo sobre género sin bastidor de dimensiones generosas³⁸³. Pertenece a la colección del Museo Histórico Nacional desde el 23 de octubre de 1903, fecha en la cual fue donada por Ricardo Ibarlucea. En noviembre de 2010, junto a *Candombe Federal* y otras obras del acervo del museo en las que se representa a descendientes de africanos³⁸⁴, formó parte de la exposición que acompañó el Encuentro *Visible-Invisible. Las representaciones de la cultura afro-argentina en los museos*, organizadas por la Fundación TyPA. En mayo de 2012 fue exhibida en el stand que el Museo Histórico Nacional acondicionó para la feria anual ArteBA. Las exposiciones en las que participó con anterioridad tuvieron lugar ambas en 1993³⁸⁵, año del bicentenario del nacimiento de Rosas. En cuanto a su conservación, la tela presenta algunas rasgaduras, manchas y sectores desteñidos. A pesar de ello, conserva la riqueza de sus colores, sobre todo de los rojos vibrantes. Está firmada y fechada en el ángulo inferior derecho: “*Sanº Lugº de Rosas Mayo 1º de 1841 por D. de Plot*”. Del autor se tiene escasos datos. Vicente Gesualdo señala que es un pintor activo durante la época de Rosas³⁸⁶. Existen otras dos obras de su autoría de las que tenemos noticias, un retrato de Rosas como restaurador de las leyes (Fig. 13) y el *Sacrificio de Camila O’Gorman y del sacerdote Gutiérrez* (Fig. 14). El primero es un óleo sobre chapa de cobre de forma circular, firmado y fechado, en el que se representa a Rosas de pie en la Plaza de la Victoria con la Recova Vieja y la Pirámide de Mayo de fondo, llevando una bandera con la inscripción “*restauró las leyes*”. El segundo es una litografía³⁸⁷ de

³⁸³ 73x149 cm. Museo Histórico Nacional, Objeto N° 2540

³⁸⁴ *Candombe* de Figari, *Retrato de Francisco de Paula Sanz*, miniatura del coronel Lorenzo Barcala, entre otros.

³⁸⁵ *Rosas. Retrato de una época*, 1º julio a 5 septiembre de 1993 en el Museo Fernández Blanco; *Rosas. 200 años* 24 de marzo al 2 abril de 1993 en el Centro Cultural General San Martín.

³⁸⁶ Gesualdo, Vicente, *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*, Tomo 2, Buenos Aires, INCA, 1988. p. 110.

³⁸⁷ 47,5 x 62,5 cm. Museo Histórico Nacional. Buenos Aires. Objeto N° 2181.

Rodolfo Kratzenstein³⁸⁸ realizada en 1855 a cuyo pie se lee “*El cuadro original fue hecho por D. Plot testigo ocular de este drama sangriento*”³⁸⁹.



Fig. 13: D. de Plot
Rosas, Restaurador de las
Leyes



Fig. 14: D de Plot
*Sacrificio de Camila O'Gorman y el
sacerdote Gutiérrez*
(década de 1850)
Litografía de Rodolfo Kratzenstein
MHN

Si tomamos en cuenta la factura del óleo de 1841, cabe suponer que el autor pudo ser un aceptable aficionado, dada su capacidad para resolver las proporciones

³⁸⁸ Litógrafo, retratista y fotógrafo alemán. Arribó a Buenos Aires en 1852 y comenzó su labor imprimiendo retratos litográficos de personajes históricos argentinos. En 1853 colaboró en la *Revista del Plata* publicada por Pellegrini. Entre 1856 y 1857 ilustró las *Memorias* de la Municipalidad de Buenos Aires con vistas de la ciudad dibujadas por su compatriota Willems. Su obra cumbre como litógrafo fue la monumental vista de la ciudad de Buenos Aires, tomada desde la cabeza del muelle, frente a la Aduana Nueva, dibujada también por Willems (ca. 1860). Del Carril, Bonifacio, “El grabado y la litografía”. En: *Historia General del Arte en la Argentina* Tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984. p. 385-386.

³⁸⁹ Gesualdo, *op. cit.* p. 110.

de la composición y lograr una representación correcta de los rostros y de la figura del caballo. A través de la correspondencia enviada por Manuela Rosas desde Inglaterra sabemos de la existencia de un tal Francisco de Plot, amigo de don Juan Manuel³⁹⁰ quien había sido Comisario de Órdenes en 1834 y formó parte de los funcionarios policiales durante el período rosista. En una de las cartas que Manuela envía a Plot, con fecha 6 diciembre de 1862, hace referencia a los hijos de Francisco, uno de ellos de nombre Doroteo. ¿Tendrá este Doroteo Plot alguna vinculación con nuestro pintor? A partir de una serie de indicios estamos en condiciones de afirmarlo. La reunión de algunos datos hallados en registros parroquiales permite esbozar una pequeñísima biografía. En primer lugar, un tal Doroteo, hijo de Francisco Plot, fue bautizado en febrero de 1822³⁹¹. En segundo lugar, se cuenta con el registro que da cuenta del matrimonio con Gregoria Lorea el 4 de diciembre de 1847 en la parroquia de Jesús Amoroso³⁹². En este caso reviste importancia el sitio en el que tuvo lugar el enlace, pues se trata de la capilla correspondiente a Santos Lugares, zona geográfica donde instaló Rosas su centro militar a partir de agosto de 1840. Por último, para 1850, Romay lo ubica como escribiente en el listado de personal de la secretaría de Rosas, al igual que a su padre³⁹³. Debido a sus funciones habría sido probable que viviera o visitara de manera asidua el campamento de Santos Lugares de Rosas, sitio en el que tienen lugar dos de los tres acontecimientos representados. Volviendo a su capacidad como artista, además de la posibilidad de que fuera un aficionado se debe consignar la juventud al realizar el óleo *Las Esclavas de Rosas...* pues en 1841 rondaba los 20 años.

Rosas y la libertad

El cuadro muestra a un nutrido grupo de mujeres afrodescendientes, acompañadas de unos pocos varones, que se presentan ante el Brigadier en el campamento denominado Santos Lugares de Rosas (ubicado en la actual localidad

³⁹⁰ Iburguren, Carlos, *op. cit.*, p. 148.

³⁹¹ Argentina, Buenos Aires, Parroquia San Nicolás de Bari, registros parroquiales, 1737-1977, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-11561-18293-66?cc=1974184>: accessed 12 May 2013).

³⁹² Argentina, matrimonios, 1722-1911, (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XFTW-F2T> : accessed 12 May 2013).

³⁹³ Romay, Francisco, *Historia de la Policía Federal Argentina. 1830-1852*, Tomo III, Buenos Aires, editorial policial, 1964. p. 280.

de San Martín)³⁹⁴. En este sitio funcionaba una gran unidad militar. Al mismo tiempo, era centro de detención donde los prisioneros eran interrogados, sentenciados y enviados a sus destinos finales. Salvatore señala que se trataba de un feroz centro disciplinario, que hospedaba a toda clase de sujetos subalternos además de prisioneros unitarios. Para los emigrados opositores, esta prisión contenía toda la chusma o plebe que apoyaba el régimen (indios, mujeres negras y peones soldados), tanto en carácter de prisioneros como de residentes libres³⁹⁵. En la imagen, las mujeres llevan banderas con las características arengas del régimen rosista ‘*Viva el Restaurador de las Leyes*’ y ‘*Mueran los salvages [sic] unitarios*’, a las que se suma una tercera, ‘*Viva la libertad*’. A su vez Rosas extiende ante ellas una proclama que reza ‘*Federación, Libertad [sic], no más Tiranos*’. Por encima de la escena sobrevuela la Fama anunciando la buena nueva. Estaríamos en presencia de un alegato a favor de la libertad de los africanos y sus descendientes, de un dispositivo propagandístico y del reconocimiento oficial de la presencia de la población negra en Buenos Aires. Sin embargo, desconocemos la circulación que tuvo la obra por lo cual no es posible afirmar sino sólo conjeturar acerca de las posibles funciones de esta imagen. González Bernaldo supone que podría haber estado colgada en la residencia de Rosas para recordar a los visitantes el vínculo con este sector de población³⁹⁶.

En este punto cabe preguntarse ¿qué ofrecía Rosas a los afroargentinos que lo apoyaban? El gobernador les hizo algunas concesiones y los consideró como una parte importante de la sociedad porteña. En 1836 derogó la legislación por la cual se

³⁹⁴ En el año 1790, la Orden de los Padres Franciscanos recibe en donación de don Pablo Luís de Gaona un predio donde instalan una construcción que denominaron “Capilla de los Santos Lugares”, ya que la orden estaba autorizada por el Papa para recolectar dinero destinado a sufragar parte de los gastos que demandaba el cuidado de los “Lugares Santos de Jerusalén”. En el orden religioso, este paraje perteneció al Curato de San Isidro desde 1730 hasta el mes de junio de 1825, en cuyo transcurso se resolvió segregarse de dicho curato una nueva parroquia. En 1834, se resolvió que esta capilla dejaría de ser Iglesia Parroquial, y que sería la denominada “Jesús Amoroso” de “Santos Lugares”, lo cual se fundó en el hecho de hallarse esta última en un lugar más céntrico, y de encontrarse en construcción una nueva Iglesia. En el año 1836 el vecindario del curato “Jesús Amoroso” solicitó la creación de un pueblo y se inició la traza del mismo en abril de 1837, conforme a un decreto del año anterior, situándose la Plaza Principal frente al templo. El gobernador Rosas, el 16 de agosto de 1840, se instala en los “Santos Lugares” por ser un pueblo de campaña con posta y cruce de caminos hacia el norte y el oeste, y emplaza allí el Centro Militar de la Confederación Argentina. Hizo construir en ese lugar su vivienda, la que se convirtió también en sede de la Comandancia de Cuartel General. Fuente: Honorable Cámara de Diputados de la Nación, Proyecto de Declaración 774-d-09.

³⁹⁵ Salvatore, *op. cit.*, 2003, p. 243.

³⁹⁶ González Bernaldo de Quirós, *op. cit.*, p. 217.

reclutaba de manera automática a los libertos de más de 15 años; permitió la realización de candombes que habían sido prohibidos en la década de 1820, y en 1838 los invitó a participar de las fiestas mayas en la plaza de la Victoria, como se mencionó anteriormente. En 1839 prohibió el tráfico de esclavos luego de firmar un tratado con la corona británica, tráfico que él mismo había restituido en 1831. Sin embargo, esta resolución no afectaba en nada la condición de esclavos de quienes lo eran previamente. Es verdad que se trataba de un avance en la abolición de la esclavitud, y de esa forma podría haber sido entendida por la comunidad de afrodescendientes.

Podríamos hablar de un doble juego por parte de Rosas para asegurarse el apoyo de este sector de la población. Como se dijo, había restaurado el tráfico de esclavos en 1831, y a pesar de haber terminado con el reclutamiento forzoso de libertos, en 1834 estableció la conscripción obligatoria de los libertos nacidos en el extranjero³⁹⁷. Las interpretaciones de los investigadores acerca de la relación entre negros y mulatos y Rosas están divididas. La idea de manipulación por parte del Gobernador fue casi única hasta hace pocos años pero muchos estudiosos actuales buscaron matizar las lecturas sobre la presencia afrodescendiente en aquel período histórico³⁹⁸.

Mujeres afrodescendientes, entre la delación y la agencia

La composición presenta una organización ortogonal conformada por la verticalidad de las figuras, dispuestas a manera de friso, y la línea del horizonte que divide claramente la superficie de la tela en dos partes. No hay intención de representar la profundidad, todo sucede en el primer plano. El espacio en el que se hallan las figuras no merece mayor desarrollo. Sólo una gran tienda de campaña, custodiada por un soldado y coronada por la bandera de la Federación, da cuenta de la ubicación geográfica, mencionada en la firma. La densidad del grupo de afrodescendientes ha sido lograda a partir de la ubicación de los asistentes en planos superpuestos, sólo aquellos en primera fila pueden ser vistos de cuerpo entero, mientras que asoman las cabezas y hombros de quienes se ubican en planos

³⁹⁷ Andrews, *op. cit.*, p. 118.

³⁹⁸ Ver González Bernaldo de Quirós, *op. cit.*; Salvatore, *op. cit.*, 2007.

posteriores. Se puede ver a la izquierda a Rosas de pie vestido con uniforme, y más a la izquierda, posiblemente a su edecán Manuel Corvalán³⁹⁹, que sostiene las bridas del caballo. En el suelo hay cadenas y grilletes rotos como un símbolo más de la libertad. Las mujeres llevan en una bandeja una ofrenda difícil de identificar y la echan al suelo, a los pies de Rosas. Mientras tanto en el plano superior de la composición la Fama hace su anuncio por medio de una trompeta y porta una bandera con la leyenda “*Libertad*”. La Fama, en la mitología romana, era la personificación de la Voz Pública, hija de la Tierra y mensajera de Júpiter, quien desde lo alto difundía las noticias⁴⁰⁰. Se la representaba alada, con una trompeta y a veces con dos, una para la verdad y otra para la mentira. La buena nueva se pregona en forma de versos:

Ya no gemiré en el Plata, en cadenas ni un esclavo.
Su amargo llanto cesó, desde que Rosas humano
De su libertad ufano, compasivo y generoso
Prodigó este don precioso, al infeliz Africano.

El retrato de Rosas absolutamente de perfil permite vincularlo con una serie de miniaturas cuyo origen se remonta a la realizada por Fernando García del Molino⁴⁰¹ en 1835 en la cual representa al gobernante a manera de efigie, mirando

³⁹⁹ Manuel de la Trinidad Corvalán (1774-1847). Militar mendocino que participó en la reconquista y la defensa de Buenos Aires durante las Invasiones Inglesas. En 1816 actuó como jefe de maestranza en el campamento de El Plumerillo. A principios de la década de 1820 se unió a los federales. Fue edecán de Dorrego (1827 hasta el fusilamiento) y posteriormente de Rosas (1829-1847).

⁴⁰⁰ Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Roma, Apreso Lepido Facij, 1603. p. 143. “*Fama Buona: Donna con una tromba nella mano dritta, e nella sinistra con un ramo di oliva. Avrà al collo una collana di oro, alla quale sia per pendente un cuore; ed avrà le ali bianche agli omeri. La tromba significa il grido universale sparso per le orecchia degli Uomini*”. Traducción nuestra: “*Fama Buena: Mujer con una trompeta en la mano derecha y en la izquierda una rama de olivo. Tendrá un collar de oro, del cual penderá un corazón; y tendrá las alas blancas en los hombros. La trompeta significa el grito universal esparcido a la orejas de los hombres*”.

⁴⁰¹ Nació en Santiago de Chile en 1813. Pintor de gran reconocimiento en el ámbito porteño de la primera mitad del siglo XIX. Por su cercanía a Juan Manuel de Rosas y a su círculo familiar y político, para el que realizó cantidad de retratos, la historiografía lo identifica como “pintor federal”. Estudió en el Aula de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires y ejerció la enseñanza. Dedicó su producción al género del retrato en pintura al óleo, aunque también incursionó en el dibujo y la miniatura. En sus obras tiende a colocar al retratado en espacios sobrios, en su mayoría interiores levemente ambientados o con lejanas vistas en perspectiva. Aunque persisten cierta rigidez e imperfecciones fisonómicas ajenas al academicismo, es notorio su esfuerzo por delinear la individualidad del personaje a partir de un conocimiento del retratado y su entorno directo. Falleció en Buenos Aires en 1899. (Biografía extraída de Malosetti Costa, Laura, “Del siglo XIX a la pintura del Centenario”. En: *Doscientos años de pintura argentina*, Volumen I, Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2013).

hacia la izquierda⁴⁰². Respecto de esta obra se encuentra como diferencia importante con el retrato de *Las Esclavas...* que la banda que cruza el pecho del gobernante es roja y blanca. De las numerosas imágenes de Rosas que Pradère ha recopilado en su iconografía, se exhiben gran cantidad de retratos que toman como referencia el de García del Molino, en su mayoría anónimos y de variada calidad. Pero son pocas las que presentan una banda bicolor. Como ejemplo reproducimos aquí una acuarela sobre cartón, de autor anónimo, tomada del libro de la iconografía de Rosas que, por desgracia, ha sido publicada en blanco y negro.



Fig. 15: Fernando García del Molino
Juan Manuel de Rosas
Colección privada



Fig. 16: Martín Boneo
Juan Manuel de Rosas
Colección privada

⁴⁰² 9,1 x 7,3 cm. Colección privada.



Fig. 17: D. de Plot
Las Esclavas de Rosas
(detalle)

Resulta evidente que *Las Esclavas de Rosas...* fue realizada con un motivo específico, una suerte de conmemoración de un hecho determinado. La inclusión de una fecha y un lugar, el sentido de procesión marcado por el avance del grupo hacia la izquierda y la alfombra de ¿flores? a los pies de Rosas, la participación de las mujeres -con la inclusión de algunos varones que representan los extremos de la vida (ancianos y niño)- son elementos que conducen a esta hipótesis. Estaríamos frente a la conmemoración de un acontecimiento previo, ocurrido dos años antes. Por medio de un decreto de fecha 1° de mayo de 1839⁴⁰³, Juan Manuel de Rosas designaba a Felipe Arana como Ministro de Relaciones Exteriores, con carácter Plenipotenciario para celebrar con su par británico John Mandeville, un convenio respecto a la abolición del tráfico de esclavos, fundada en el artículo 14 del Tratado de amistad, comercio y navegación de 2 de Febrero de 1825⁴⁰⁴, existente entre la Gran Bretaña y la República de la Confederación Argentina. Finalmente el convenio se firmó el 24 de mayo de 1839.

Resulta fundamental hacer foco en que son mujeres afrodescendientes las que homenajean al Restaurador. Su adhesión al régimen rosista es un tópico

⁴⁰³ *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, vol. 18, Buenos Aires, 1839. pp. 59-60.

⁴⁰⁴ “Artículo 14°: Deseando S. M. B. ansiosamente la abolición total del comercio de esclavos, las Provincias Unidas del Río de la Plata se obligan a cooperar con S. M. B. al complemento de obra tan benéfica, y a prohibir a todas las personas residentes en las dichas Provincias Unidas, o sujetas a su jurisdicción del modo más eficaz y por las leyes más solemnes de tomar parte alguna en dicho tráfico” *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, José y Luis Rossi, 1873.

recurrente en los escritores e historiadores de la segunda mitad del siglo XIX; hasta hoy en día se suele sostener esta concepción. Se ha señalado que aun antes de la consolidación del régimen, Rosas manipulaba a los negros y mulatos de Buenos Aires –en especial a las mujeres- para lograr su apoyo incondicional. La existencia de una carta de 1833 dirigida a Encarnación Ezcurra es retomada una y otra vez para demostrar esta manipulación. Aunque en general sólo se transcriben las frases referidas a las pardas y morenas. Uno de sus párrafos, reproducido aquí con mayor extensión, dice:

A Benavente, Dn. Martín Ydalgo, Montes de Oca, Castro, Montenegro y demás tu puedes decirles lo que gustes. Muchas veces les he dicho que esas son las buenas amistades y los que saben agradecer. Sírvate esto de regla y no repares en visitarlos, servirlos y gastar con ellos cuanto puedas. Lo mismo que con las pobres tías y pardas honradas, mujeres y madres de los que nos han sido y son fieles. No repares en visitarlas y llevarlas a tus paseos de campo aprovechando tu coche que para (eso) es y no para estarlo mirando (...) Ya has visto lo que vale la amistad de los pobres y por ello cuanto importa sostenerla y no perder medios para atraer y cautivar sus voluntades. No cortes pues sus correspondencias. Escríbeles con frecuencia; mándales cualquier regalo, sin que te duela gastar en esto. Digo lo mismo respecto de las Madres y mujeres de los pardos y morenos que son fieles. No repares, repito, en visitar a las que lo merezcan y llevarlas a tus distracciones rurales, como también en socorrerlas con lo que puedas en sus desgracias⁴⁰⁵.

Si bien es cierto que se preocupa por mantener un vínculo con las negras y mulatas, no es menos cierto que iguales recomendaciones hace en cuanto a los ‘pobres’ y a todas aquellas personas que le guarden fidelidad. La intención de tejer una trama clientelar que le sirva de apoyo está presente pero no se circunscribe sólo a los descendientes de africanos. Sin embargo, a lo largo del tiempo, es este grupo de población el que ha soportado el estigma de haber sido el sostén del régimen rosista. La expresión ‘pobres’ no conlleva la fuerza que implica pertenecer a un grupo socioétnico. Una de las acusaciones más fuertes que cayó sobre estas mujeres, y que está aún vigente, fue la de integrar un red de espionaje con la finalidad de delatar a sus amos ante cualquier sospecha de unitarismo. Mármol, uno de los principales promotores de esta percepción de los afrodescendientes, escribe:

⁴⁰⁵ Conde Montero, Manuel, *Doña Encarnación Ezcurra de Rosas. Correspondencia Inédita*, Separata de la *Revista Argentina de Ciencias Políticas*, Año XIV, Tomo XXVIII, n° 149, Buenos Aires, 1923. pp. 17 y 20

Pero lo que llama, sí, la atención y concentración del espíritu, (...) son los instintos perversos que se revelaron en aquella clase de la sociedad, (...)

Los negros, pero con especialidad las mujeres de ese color, fueron los principales órganos de delación que tuvo Rosas. El sentimiento de gratitud apareció seco, sin raíces en su corazón. Allí donde se daba el pan a sus hijos, donde ellas mismas habían recibido su salario y sus prodigalidades de una sociedad cuyas familias pecan por la generosidad, por la indulgencia y por la comunidad, puede decirse, con el doméstico, allí llevaban la calumnia, la desgracia y la muerte. (...)

El odio a las clases honestas y acomodadas de la sociedad era sincero y profundo en esa clase de color; sus propensiones a ejecutar el mal eran a la vez francas e ingenuas; y su adhesión a Rosas, leal y robusta.

Desde que el dictador marchó a Santos Lugares, y con él los batallones de negros que había en la plaza, las negras empezaron también por su cuenta a marchar al campamento, abandonando el servicio de las familias, que quedaron entregadas a su propia asistencia⁴⁰⁶.

Con posterioridad diversos escritores e historiadores han reiterado esta idea.

Sólo citaremos uno más:

Las negras tan bien cuidadas, tratadas con cariño por sus amos, y más tarde por sus patrones, y que habían sabido generalmente corresponder con tanta lealtad y afecto a los bienes que se las prodigaba, llegaron también a tener su *página negra*... Vino el *tiempo de Rosas* que todo lo desquició, que todo lo desmoralizó y corrompió, y muchas negras se rebelaron contra sus protectores y mejores amigos.

En el sistema de espionaje establecido por el tirano, entraron a prestarle un importante servicio, delatando a varias familias y acusándolas de *salvajes unitarias*; se hicieron altaneras e insolentes y las señoras llegaron a temerlas tanto como a la Sociedad de la Mazorca⁴⁰⁷.

Al respecto, Andrews considera que la repetición de esa acusación tendría algún viso de verdad⁴⁰⁸. Por su parte, Gabriel Di Meglio indica que “*varios de ellos estaban insertos en una red de contactos plebeyos que manejaba la mujer del Restaurador*”, y que “*la red funcionaba como una especie de asistencia social privada: los que llevaban noticias útiles a las señoras Ezcurra obtenían algunos beneficios*”⁴⁰⁹. Tan pronto como en octubre de 1853, *La Tribuna* cita como ejemplo de los delitos de Rosas el hecho de que los esclavos tenían la promesa de libertad si denunciaban las tendencias unitarias de sus amos⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Mármol, José, *op. cit.*, p. 297.

⁴⁰⁷ Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás* (1881), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. p. 125.

⁴⁰⁸ Andrews, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰⁹ Di Meglio, Gabriel, “La Mazorca y el orden rosista”. En: *Prohistoria*, año XII, n° 12, Rosario, 2008. p. 72.

⁴¹⁰ Andrews, *op. cit.* p. 120.

En su análisis sobre la doble dificultad de ser negra y ser mujer, Geler subraya la simultaneidad de dos acciones por parte de quienes escribían en los periódicos afroporteños de las décadas de 1870 y 1880: disciplinamiento y defensa de las mujeres afrodescendientes. La autora propone que esta doble vertiente era fruto de una razón mayormente silenciada: el estigma de delación con el que cargaban⁴¹¹ y que se explicita en el siguiente editorial de uno de los periódicos:

[Refiriéndose a los males que aquejaron y aquejaban a la comunidad, señala uno en particular] 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, feroz⁴¹².

La última frase deja entrever la preocupación y la conciencia de que la persistencia de esta imputación deshonraba a la comunidad afroporteña y la asociaba con aborrecibles épocas pasadas. Pero esa imputación reiterada da forma a un estereotipo negativo que tiene por función menoscabar la presencia afroargentina luego de la caída de Rosas y a las puertas del proyecto liberal de nación. Además esa acusación solo tiene una cara, la de quienes sostendrán y aun sostienen una visión de la sociedad basada en jerarquías raciales y sociales. Asimismo, cabe preguntarse, finalmente, ¿por qué un afrodescendiente de mediados del siglo XIX, que cargaba con un pasado de esclavitud, se habría privado de obtener su libertad por los medios que se le ofrecían?

Volviendo a nuestra obra, es para resaltar el esmero del pintor en dar diferentes tonalidades de piel a las participantes; algunas llegan a parecer casi 'blancas'. A los hombres presentes los representa de color más oscuro, con excepción del niño, de piel sumamente clara. El grupo de descendientes de africanos

⁴¹¹ Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, 2010. pp. 178-179.

⁴¹² *La Juventud*, "Los cabellos de la aurora empiezan a iluminar la naturaleza", 30 de octubre de 1878.

retratados por Plot pone de manifiesto el mestizaje, que en términos biológicos, era común en la sociedad porteña. También es para remarcar la escasa presencia de hombres: solo tres de edad avanzada, inferido de sus barbas canosas, y un niño. Ninguno de ellos tiene edad como para formar parte de los batallones de Rosas. Por su parte, entre las mujeres las hay adultas, jóvenes y de mayor edad. Todos llevan atuendos sencillos y en ningún caso sus ropas están rotas o parecen sucias. Las mujeres lucen vestidos de color blanco con una pañoleta sobre los hombros y el moño colorado en las cabezas. En el caso de los hombres, tienen uniforme con casaca y chiripá rojos, calzoncillos blancos y gorro de manga, del mismo color, en sus manos. El pintor ha hecho uso de las sombras para generar ciertos volúmenes, como los pliegues y detalles de las vestimentas. Lo que llama la atención es que no todos están calzados: las personas de mayor edad –los hombres y dos de las mujeres– tiene los pies desnudos. Ya hemos hecho alusión a la posibilidad de que tuvieran la condición de esclavos. Las dos mujeres que encabezan la procesión usan delantales rojos, diferenciándose de las demás. Ellas son quienes llevan la bandeja y esparcen su contenido blanco en el suelo. ¿Pero qué es esta sustancia? En un principio supuse que se trataba de pétalos de flores, comunes en las procesiones, tanto religiosas como cívicas, pero su textura esponjosa y liviana no parecía concordar con este elemento. Tomando en consideración que las portadoras visten delantales, creemos que se trataría de algún alimento, que de acuerdo con la forma y textura que presenta en la imagen sería el conocido pochoclo o pororó. El hecho de que aparece arrojado al piso como una especie de alfombra, es sin duda un obstáculo para esta lectura. Sin embargo, el hallazgo de una referencia aporta suficiente sustento a la misma. Entre los documentos recopilados por Pedro de Angelis se encuentra la *Memoria sobre Misiones* de Félix de Azara. Al referirse a las festividades religiosas que se llevaban a cabo en las comunidades indígenas, anteriormente regidas por los jesuitas, Azara hace mención de un detalle interesante en la procesión de Corpus Christi:

La festividad que me agrada y edifica mucho, es la del Corpus Christi: para esta función disponen y adornan la plaza toda en contorno, formando calles de arcos y pórticos o tabernáculos de ramos verdes, con enlaces y enrejados de cañas y hojas muy vistosas, y en las cuatro esquinas disponen altares para las paradas de la procesión. (...) El aparato de la procesión es correspondiente a lo que dejo dicho de las otras funciones: buena custodia

de mano, numerosa música, mucho estruendo de campanas y tambores, muchas danzas de muchachos y bastante devoción. Por el suelo echan, en lugar de flores, granos de maíz tostado y reventado, que cada grano abulta más que una avellana y parecen flores blancas, de que llevan varias canastillas, van vaciando delante del sacerdote que lleva la custodia y detrás los muchachos lo recogen y comen⁴¹³.

Podría inferirse que esta costumbre no sólo se circunscribía a las misiones sino que el pororó era utilizado en diferentes ceremonias, en lugar de flores u otros elementos tradicionales. En nuestro caso, no estamos ante la conmemoración de una fecha religiosa, sino de un acontecimiento puntual y relevante para los descendientes de africanos, el de la firma de un convenio cuya finalidad era la prohibición del tráfico de esclavos. Cabe consignar que la combinación de tradiciones de antiguo régimen y republicanas sumadas a ritos católicos fue una característica del gobierno de Rosas y *Las Esclavas...* condensa esos tres componentes en un entramado simbólico más complejo de lo que pareciera a simple vista. En ella encontramos el empleo de elementos iconográficos de la mitología romana como la Fama, y su sentido de Voz Pública, el alegato a la libertad, uno de los principales valores del credo republicano, y la vertiente religiosa expresada en la representación de una procesión, con todos los elementos que esta implica, salvo la presencia de símbolos eminentemente religiosos: vírgenes, santos o el santísimo sacramento. La proclama se erige en símbolo ya no religioso sino republicano, y Rosas, el ‘sacerdote’ que la porta, se convierte en el mediador que hizo posible la libertad. No estamos ante un representante de Dios en la tierra: “*más que fortalecer la fe católica, el federalismo rosista hizo uso de la religión para afianzar su propio catecismo político*⁴¹⁴”. En este sentido, historiadores como Salvatore y Wasserman han demostrado la intención del régimen de proponerse como una continuidad del ideario de mayo, conteniendo también elementos del Antiguo Régimen⁴¹⁵. Como ya notamos, Salvatore se interesó por el rol protagónico de los sectores populares en la conformación del régimen, puesto en evidencia a través de prácticas políticas como las elecciones, las fiestas públicas y las

⁴¹³ Azara, Félix de, *Memoria de Misiones*. En: De Angelis, Pedro, *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*, Tomo Tercero, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836. pp. 66-67.

⁴¹⁴ Salvatore, *op. cit.*, 1998. p. 338.

⁴¹⁵ Salvatore, *op. cit.*, 1998; Wasserman, Fabio, *Entre Clío y la Polis: Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de la Plata (1830-1860)*, Buenos Aires, Teseo, 2007.

actividades asociativas⁴¹⁶. En lo que corresponde a los descendientes de africanos, su participación en festividades públicas, tanto de carácter cívico como religioso, creció en importancia durante este período. De igual manera sucedió con las prácticas asociativas: para 1842 había 40 sociedades o ‘naciones’ africanas y para la década de 1850 existían más de 50⁴¹⁷. Retomando la idea de continuidad con la gesta de mayo resulta significativa la inclusión de los versos proclamados por la Fama. Están tomados de las fiestas mayas de 1815 y reformados para adecuarlos a la era rosista. Las celebraciones del 25 de mayo de aquel año estuvieron signadas por el principio de austeridad que se había impuesto a partir de las festividades de 1812. Munilla Lacasa señala que las crónicas brindan poca información acerca de esta fiesta, aunque se hace referencia a que en la Plaza de la Victoria se colocaron cuatro estatuas de las cuatro partes del mundo acompañadas de sendos poemas. Respecto de ellos, prosigue la autora, “Raúl H. Castagnino califica a las inscripciones que acompañaron a los continentes como “cuatro rípidas décimas” y afirma que fueron duramente criticadas, aun ocho años más tarde, en 1823, cuando el diario *El Argos* afirmaba que las poesías que se habían desplegado en la Plaza de Mayo para la festividad patria de ese año estaban muy mal escritas”⁴¹⁸. Las rimas en cuestión son las siguientes:

1 ^a	2 ^a
Europa admirada ve	Asia con grande rubor
Lo que nunca ver pensó	Sufre pesadas cadenas,
Libre a la que esclavizó,	Y ve aumentarse sus penas
Sin saber cómo y porqué.	Con mengua de su esplendor.
Sin sentirlo se le fue	Acrece más su dolor
El pájaro de la mano:	Cuando admira reverente
Voló; ya se afana en vano:	Al más bello continente,
No lo volverá a coger;	Que estaba en esclavitud,
Quiera o no quiera, ha de ser	A propia solicitud
Libre el suelo americano.	Libre ya e independiente.

⁴¹⁶ Salvatore, *op. cit.*, 1998, p. 355

⁴¹⁷ Andrews, George Reid, *op. cit.*, p. 173. Oscar Chamosa ha analizado en profundidad estas sociedades africanas Ver *Asociaciones Africanas de Buenos Aires, 1823-1880. Introducción a la Sociabilidad de una Comunidad Marginada*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Luján, 1995.

⁴¹⁸ Munilla Lacasa, María Lía, “Capítulo 1: Conformación de una tradición festiva revolucionaria: las fiestas Mayas y Julias”. En: *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Tesis de Doctorado, Universidad Torcuato Di Tella, 2010.

3^a
África hasta aquí lloró
A sus hijos en prisiones
Por especiosas razones
Que la crueldad aprobó.
Su amargo llanto cesó
Desde que el americano,
Con su libertad ufano,
Compasivo y generoso,
Prodiga este don precioso
Al infeliz africano.

4^a
La América al fin entró
Al goce de sus derechos;
Así quedan satisfechos
Tantos suspiros que dio.
Su constancia consiguió
Destruir al maquiavelismo,
Y hacer que con su heroísmo
Jure todo americano
Eterna guerra al tirano,
Guerra eterna al despotismo⁴¹⁹.

El reemplazo de ‘el americano’ por ‘Rosas humano’ responde, en principio, a requerimientos de la rima poética; sin embargo, no es menor el hecho de que entre sus seguidores se lo llamara el ‘Gran Americano’, por su defensa del ‘Sistema Americano’: “*Para responder a las amenazas que se cernían sobre la ‘causa federal’ y sobre la integridad territorial y la soberanía de los estados de la Confederación Argentina, los publicistas de Rosas hicieron uso de un imaginario ‘Sistema Americano’, una confraternidad de repúblicas americanas enfrentadas con las ambiciosas monarquías europeas*”⁴²⁰. El resto del poema permaneció casi sin cambios.

La imagen tiene, indudablemente, un carácter propagandístico. Pero catalogarla sólo de esta forma es hacer foco únicamente en la figura de Rosas. Esta perspectiva muchas veces concluye en la manipulación que se ejerció sobre los descendientes de africanos y los coloca en un lugar pasivo, sin posibilidad de acción. Nuestra perspectiva prefiere centrarse en el grupo de mujeres afrodescendientes representadas a la par del gobernador. Siguiendo a Salvatore, creo que su protagonismo da testimonio de la capacidad de agencia con la que contaban. La imagen muestra a dos actores políticos reunidos en torno de la lucha por la libertad de los africanos y sus descendientes. Pero este interés común es motivado por razones diversas en ambos sujetos. Por una parte, Rosas buscaba la fidelidad de los afrodescendientes, pero también marcar una posición internacional acorde a lo esperado por los países europeos, especialmente Gran Bretaña, y erigirse como un gobierno legítimo. Por otra, para los afroargentinos las decisiones tomadas por el

⁴¹⁹ V.V. A.A., *La Lira Argentina* (1824), Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982. pp. 92-93

⁴²⁰ Salvatore, *op. cit.*, 1998, p. 336.

gobierno en torno a su grupo de población significaban la posibilidad añorada de dejar de ser esclavos, promesa de libertad que se remontaba a la revolución de mayo.

Epílogo

Las imágenes analizadas ejercen distinto poder, teniendo en cuenta cuándo, quién, y por qué fueron producidas y quiénes, en su época y posteriormente, se han apropiado de ellas. El *Candombe Federal*, como dijimos, ha sido retomado no sólo por quienes abordan la presencia afrodescendiente en el siglo XIX sino también por los afrodescendientes contemporáneos, quienes, hasta el momento, sin embargo, no han logrado apropiarse de manera activa de la imagen. A su vez, los usos que se hacen de ella no han logrado desterrar el estigma de barbarie que conlleva la vinculación entre la población negra de Buenos Aires y el período rosista. De este modo, se conjugan en el óleo una serie de elementos que se asocian tradicionalmente con la negritud y que refuerzan el imaginario sobre ella. Entre estos elementos se encuentran la permanente vinculación con Rosas, su inmediata asociación con manifestaciones populares, específicamente el candombe, aunque también podríamos incluir el carnaval, y la relación establecida por los escritores liberales de fines del siglo XIX y principios del XX entre esta imagen específica y escritos históricos o memorias.

En cuanto a *Las Esclavas...* debemos decir que es una obra menos conocida por el público en general y que su mayor difusión sobrevino hace pocos años. Sin embargo ha servido de ilustración para libros de historia desde hace largo tiempo. Como señalamos al inicio de este capítulo, en las últimas décadas los investigadores han revisado las causas del apoyo popular que mantuvieron por tanto tiempo a Rosas en el poder. En estos nuevos abordajes adquieren relevancia los afroargentinos, y *Las esclavas...* es la elegida a la hora de dar cuenta de esta presencia a través de las imágenes. No obstante, a pesar de estos esfuerzos historiográficos, aun permanece en gran parte de los historiadores y en el imaginario social, la idea de una relación clásica de clientelismo entre Rosas y los negros, basada en protección a cambio de fidelidad.

En la evocación y en la contemplación de ambas imágenes prevalece esta última idea. Durante la segunda mitad del siglo XIX y avanzado el siglo XX, e incluso en ocasiones hasta la actualidad, la presencia de descendientes de africanos

en la nación argentina se circunscribe casi exclusivamente a la era rosista y a su estrecha vinculación con el dictador. Por otro lado, debemos resaltar la absoluta divergencia entre los discursos literarios de Echeverría y Mármol, ya señalados, y las representaciones visuales que hemos analizado. Mientras en los primeros la adjetivación agravante se emplea con profusión para dar cabida a una imagen mental caótica y aberrante, las pinturas aportan una imagen ordenada y agradable. El punto fundamental es que al ser derrotado Rosas, la visión influyente ha sido la de sus opositores, motivo por el cual los afrodescendientes como grupo de población quedaron unidos inexorablemente a la era rosista. Y además la percepción de *multitud de tribus africanas invadiendo* la ciudad de Buenos Aires los excluye de una pertenencia nacional, aun en épocas posteriores. Nuestra propuesta es que esta concepción acerca de los afroargentinos se ha convertido en estereotípica. De esta manera se los confina al pasado, y además a un pasado abominable, que no se debe repetir. Esta estrategia parece una forma más de invisibilización de una población cuya extinción se profetizaba irremediable ya desde mediados del siglo XIX⁴²¹ pero que, evidentemente, se hacía esperar. Nos permitimos señalar aquí la persistencia de estas ideas hasta la actualidad, tomando en consideración no sólo la efectiva presencia de afrodescendientes en nuestro territorio sino también las clasificaciones raciales que operan al interior de la sociedad argentina⁴²². En una fecha contemporánea y tan significativa como la del Bicentenario de la Revolución de Mayo hemos podido leer en un diario de amplia difusión: “(...) *se repudia por “liberales” a los hombres de 1810, a la generación del 37, a los proscriptos de la tiranía rosista. Esta involución, este nefasto retroceso hacia regímenes opresivos y personalistas, es la antítesis del dogma de Mayo. Se explica así el tono menor con el que en esos períodos se recordaba esta fecha. Rosas con el candombe federal; Perón con el día del reservista y un desfile de veteranos con sus típicos birretes. En el Bicentenario, las Fuerzas*

⁴²¹ Cfr. Sarmiento, *op. cit.*, p. 27.

⁴²² Ver Frigerio, Alejandro, “Negros y Blancos en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”. En: Maronese, Leticia (comp.), *Buenos Aires negra. Identidad y cultura, Temas de Patrimonio Cultural*, 16, Buenos Aires, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. pp. 77-98; Frigerio, Alejandro, “Como los porteños se volvieron blancos: Raza y clase en Buenos Aires”. En: Goldman, Gustavo (comp.), *Cultura y sociedad afro-rioplatense*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones, 2008. pp. 61-88.

*Armadas no integrarán el acto central, reservando para los adictos al régimen los lugares de privilegio*⁴²³.

En el presente, imágenes como el *Candombe* o *Las Esclavas ante Rosas*, al reforzar visualmente el tópico de la pertenencia de los afrodescendientes a un pasado lejano, podrían funcionar como un conjuro ante los temores de la elite frente a la plebe, a las *multitudes argentinas*, a la negrada (federal o no) guiadas por algún caudillo que los fogonee con el fin de lograr su adhesión incondicional. Temores a la aparición de un “*nuevo candombe federal*⁴²⁴”.

⁴²³ Nota de Nélica Baigorria (Profesora de Letras y ex diputada) aparecida el 24 de mayo de 2010 en el diario *La Nación* con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo. El subrayado es nuestro.

⁴²⁴ Page, Joseph, *Peron. A biography*, NY, Random House, 1983. pp. 64-65, 136-137. Citado por Andrews, George Reid, *Afro-Latinoamérica, 1800-2000*, Madrid, Iberoamérica, 2007. p. 259.

Capítulo 4

Retratos de los otros

La definición moderna y occidental de cuerpo implica una triple direccionalidad: el hombre se separa de los otros (estructura individualista), se separa de sí mismo (dualismo cuerpo-alma/mente) y se separa del cosmos⁴²⁵. No obstante resulta importante señalar que una noción dualista del hombre conformado por cuerpo y no-cuerpo existe desde el comienzo de la historia humana, aunque no necesariamente significó que ambos fueran vistos como distintos. En la creencia cristiana, el alma es el objeto privilegiado de salvación. Sin embargo, la historia de esta religión presenta en su seno una ambivalencia no resuelta, ya que finalmente la resurrección no es posible si no es por medio del cuerpo⁴²⁶.

En cuanto al rostro moderno, se anima de una conciencia individual que conlleva la dignidad del individuo. A partir de este momento la creación artística da a la retratística una importancia considerable y la historia de este género acompaña fielmente el desarrollo del individualismo⁴²⁷. De lo que con anterioridad se consideraba retrato, da cuenta, por ejemplo, el *Livre de Portraiture* de Villard de Honnecourt escrito en el siglo XIII que contenía representaciones de animales, y aun en el siglo XV el uso del término incluía vistas de ciudades y personajes religiosos como los santos, alejado de un interés por individualizar a los sujetos⁴²⁸.

La mayor parte de los estudios realizados acerca del retrato artístico trabajan desde un punto de vista eurocéntrico⁴²⁹. Colocan en el centro de sus análisis al retrato naturalista, aquel que supone un parecido fisonómico, corporal, y que además se vincula con la identidad de la persona. Entonces el retrato implica una individualización y su historia estará conectada estrechamente con los cambios en las creencias sobre la naturaleza de la identidad personal, poniendo en juego una

⁴²⁵ Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002. pp. 29-57.

⁴²⁶ Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, 2000. p. 224.

⁴²⁷ Le Breton, David, *Des Visages. Essay d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003. p. 29.

⁴²⁸ Woodall, Joanna (ed.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester University Press, 1997. p. 16

⁴²⁹ Francastel, Galienne y Pierre, *El retrato* (1969), Madrid, Cátedra, 1988; Brilliant, Richard, *Portraiture*, London, Reaktion, 1991.

concepción dualista que implica la separación entre cuerpo y no-cuerpo. En consecuencia, estos cambios marcarán qué aspectos de la identidad o qué cualidades son apropiadas o susceptibles de retratar. Suponen al retrato como una forma de inmortalidad fundamentada en determinadas virtudes que varían según la clase social o la profesión del sujeto representado.

La oposición binaria entre sujeto y objeto, subjetividad y objetividad, es imprescindible para la interpretación del retrato dentro de un paradigma dualista cartesiano. Para conocer cómo es alguien ‘internamente’ (el representado como sujeto), el parecido fiel en la apariencia externa de la persona (el representado como objeto) se convierte en requisito fundamental; hay una interdependencia entre estas dos formas del conocimiento. Este parecido involucra además de lo inmediatamente evidente y corporal -las facciones de un rostro-, los atributos asociados a la persona retratada que se vinculan con su rango social, intelectual, moral. Es decir que se agregan los objetos del mundo que sean pertinentes para la finalidad buscada. Y aquí surge un interrogante acerca de cómo se define un retrato o cuáles son sus características. Pareciera que este género artístico sólo es aplicable para el caso de imágenes que representan a quienes poseen los medios para hacerse retratar por un artista, o que son dignos de ser retratados aunque no haya sido por encargo personal. Pero cabe preguntarse qué ocurre con otras imágenes que nos muestran a aquéllos que no forman parte de las clases dominantes, aquellos pertenecientes a los estratos más bajos de la jerarquía social o que tienen un color de piel distinto del ‘blanco’. Siguiendo el hilo de la historia del retrato occidental, veremos que dentro de su corpus se incluyen, casi exclusivamente, sujetos dignos de celebración y conmemoración, es decir, y según el momento histórico, los miembros del clero, de la aristocracia, de la nobleza, y más tarde, de la burguesía. Esta historia del retrato no incluye imágenes que involucran a ‘los otros’ y sus representaciones son desplazadas hacia otros géneros como el costumbrismo o los tipos etnográficos entre otros.

Los retratos de afroargentinos realizados durante el siglo XIX son escasos y en su mayor parte se trata de fotografías de militares que se hicieron representar a partir de la aparición de la *carte de visite* y el formato *cabinet*, populares durante el último tercio del siglo⁴³⁰.

⁴³⁰ Ver capítulo 5 de esta tesis.

En este capítulo nos ocuparemos de tres imágenes muy distintas entre sí, no sólo por representar a personas con diversas características sino también por la variedad de soportes, materiales y técnicas empleados en su plasmación. En primer lugar, abordaremos el monumento a Falucho, tanto el boceto inicial de Francisco Cafferata como la escultura en bronce realizada por Lucio Correa Morales. En segundo lugar, consideraremos el retrato de Eusebio de la Santa Federación, óleo ejecutado por Martín Boneo. Y en tercer lugar, los retratos de tía Rosa., una de las más afamadas vendedoras de pasteles de la Buenos Aires del siglo XIX. De ella han llegado hasta nosotros tres representaciones: una fotografía, un dibujo y un óleo.

A pesar de las diferencias apuntadas existen algunas similitudes entre los retratados que resultan relevantes para esta investigación. Las tres obras fueron producidas entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX; los modelos son personas que gozaron de notoriedad en su época y todos ellos están representados en un espacio público: torreón de El Callao, una calle de Buenos Aires, el lugar de venta de los pasteles, respectivamente. Este último punto se aleja de las convenciones de la retratística que, en general, muestra a los sujetos en sitios cerrados. Otro asunto destacado es que las imágenes de los tres sujetos mencionados son los únicos ejemplos que hemos encontrado hasta el momento de obras ejecutadas en las técnicas más ‘nobles’ para los artistas, como la pintura al óleo y la escultura. Como señalamos previamente, los retratos de descendientes de africanos son escasos y casi invariablemente fotografías.

¿Retrato, Tipo, Estereotipo?

El anclaje de los afrodescendientes en determinados oficios, roles y tareas ponen en tensión las definiciones de retrato, tipo y estereotipo. Si los tipos sociales se definen por aquellas personas que es esperable encontrar en una sociedad, y los estereotipos apuntan a aquellos que habitan los márgenes de la misma o que están excluidos, los retratos, con su impronta de individualización, parecen caer fuera de la discusión que plantea esta tesis. En una definición muy general un retrato es una obra de arte que representa a un individuo único y supone un parecido fisonómico. Sin embargo, esta simplificación no refleja la complejidad y las ambigüedades que comportan un retrato. Si bien es incuestionable la necesidad de la semejanza física en

un retrato naturalista, también es fundamental representar la posición social del sujeto y/o su ‘vida interior’, así como su carácter o virtudes. Un retrato suele estar sometido a convenciones artísticas que construyen al modelo como un tipo de su tiempo pero también da cuenta de la unicidad de un individuo. En este sentido, Shearer West señala que *“los retratos pueden ser ubicados en un continuum que va de la especificidad del parecido a la generalidad del tipo, mostrando tanto aspectos específicos y distintivos del modelo como también cualidades más genéricas, valoradas en el medio social del retratado”*⁴³¹. Buscando ahondar en la complejidad del género del retrato, la autora considera imprescindible tener en cuenta no sólo los aspectos relacionados con la representación en sí sino también los procesos de comisión y realización. Por ello subraya que *“todos los retratos implican una serie de negociaciones, a menudo entre artista y modelo, aunque a veces también con un comitente que no está incluido en el retrato. El impacto de estas negociaciones en la práctica del retrato también debe ser considerado”*⁴³².

Cuando pensamos en estereotipos, en la mayor parte de los casos vinculamos esta clase de representación con imágenes irrefutablemente ‘estereotípicas’, aquellas grotescas, cómicas y/o caricaturescas, o con imágenes que fijan al grupo en cuestión a ciertos comportamientos y/o cualidades, como pueden ser la infantilidad, la lujuria, la barbarie, la primacía de lo corporal, su asociación con la música y la danza, los deportes, la gestualidad exagerada, la lascivia. Sin embargo, y según la discusión planteada en la Introducción de esta tesis, consideramos que, respecto de los afrodescendientes, la noción de estereotipo debe extenderse a aspectos supuestamente menos ofensivos pero de igual manera deformantes. Nos referimos a la asignación de roles sociales y laborales o la asociación invariable con ciertos períodos históricos como la época colonial o la era rosista que tienen concreción en producciones tanto escritas como visuales.

La pregunta en danza en este capítulo es, entonces, si las representaciones seleccionadas pueden considerarse como meros retratos. ¿Cuál es la relación entre imagen y parecido en estos casos? ¿Cómo comprobar la semejanza entre la imagen y el modelo cuando no se conoce el rostro de éste ni siquiera a través de descripciones

⁴³¹ West, Shearer, *Portraiture*, Oxford University Press, 2004. p. 21.

⁴³² *Ibidem*.

escritas? ¿Cuánto hay en las imágenes que estudiaremos de tipo social y cuánto de retrato? ¿Es posible plantear la existencia de estereotipos en estos casos?

Pasemos a considerar ahora las obras.

Falucho inmortal

La ciudad de Buenos Aires cuenta con numerosas estatuas y monumentos conmemorativos, gran parte de los cuales fueron elevados entre 1880 y 1830. Esta proliferación estatuaría en el espacio público estuvo en consonancia con lo que ocurría en el resto del mundo occidental. Agulhon ha estudiado el fenómeno para la Francia de la III República (1870-1914) y denominó ‘estatuomanía’ a esta fiebre monumental⁴³³. Una gran proporción de estas esculturas representan a personas cuyos nombres resuenan en nuestros oídos desde la época escolar. A partir de 1880, luego de la federalización de Buenos Aires, el proyecto hegemónico de nación -que había comenzado a gestarse en décadas anteriores de la mano de Alberdi y Sarmiento- estaba ya en curso. Uno de los pilares sobre los cuales asentar el proyecto era establecer una selección de hombres ilustres y hechos notables con los cuales los ciudadanos se pudieran identificar. El entramado conformado por los monumentos conmemorativos, los textos históricos, las celebraciones de natalicios y los funerales, buscaba crear una galería de héroes nacionales y de acontecimientos destacados para el nuevo país que se estaba perfilando. Los monumentos, además de cumplir con un rol de ornato de la trama urbana, tenían una importante función pedagógica: “*la estatua debe ser un homenaje, pero un homenaje instructivo*”⁴³⁴. De allí la importancia de definir a quiénes inmortalizar en el espacio público; los conmemorados debían ser ejemplos morales y estímulos al sentimiento de pertenencia a una identidad nacional transmisible a las generaciones futuras. Como señala Bertoni, se extendían los debates en torno a quiénes debían tener la membresía de tal panteón ideal y las distintas posiciones provenían de tradiciones históricas diversas⁴³⁵.

⁴³³ Agulhon estudia el fenómeno en Francia durante la III República (1870-1914). Ver Agulhon, Maurice, “La estatuomanía y la historia”. En: *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto de Investigación Dr. José Luis Mora, 1994. pp. 121-161.

⁴³⁴ Agulhon, *op. cit.*, p. 129.

⁴³⁵ Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE. pp. 255-288.

En la pequeña plazoleta generada por la intersección de Av. Santa Fe, Av. Luis María Campos y Fitz Roy, frente al Regimiento de Infantería Patricios, se levanta el monumento a Falucho. Sin embargo, no fue este su emplazamiento original. Diversas circunstancias poco usuales, que revisaremos a continuación, rodearon a la obra desde sus inicios. En primer lugar, la sospecha acerca de la existencia real del retratado; segundo, el suicidio del artista elegido para realizar la escultura justo antes de terminarla, motivo por el cual debió ser concluida por otro artista; y tercero, una serie de traslados que sufrió el monumento antes de llegar al sitio en el cual se encuentra hoy en día. Conozcamos, en primer lugar, quién fue Antonio Ruiz, alias Falucho.

Falucho y los debates en torno a su real existencia

La figura de Falucho fue rescatada del olvido por Bartolomé Mitre, y tuvo su mayor popularidad a fines del siglo XIX y la primera década del siglo XX. El historiador escribió por primera vez la crónica de la muerte heroica del soldado de la Independencia Antonio Ruiz, alias Falucho, para el periódico *Los Debates*, el 14 de mayo de 1857. Con posterioridad, en 1875, la publicó en cuatro partes, a manera de folletín, en el diario *La Nación* (6, 7, 8 y 9 abril). La biografía quedó oficializada y establecida años más tarde con la aparición de los libros *Historia de San Martín y de la emancipación americana* (1887–1890) y *Páginas de Historia* (1906).

Para introducir la figura de Falucho en la historia nacional, Mitre dio cuenta del episodio de la Sublevación del Callao, ocurrida en febrero de 1824⁴³⁶. Los sublevados eran parte del Regimiento Río de la Plata, creado por la fusión de los batallones n° 7 y n° 8 del ejército de los Andes, que permaneció en Lima luego de la campaña libertadora del general San Martín. Se trataba de suboficiales y soldados que se amotinaron ante el atraso en el pago de los salarios, sumado a motivos más profundos vinculados a la larga espera para regresar a sus hogares. Lo que comenzó como una sublevación se convirtió en la toma de los castillos del Callao por parte de los realistas con el consecuente izamiento de la enseña española en lugar de la

⁴³⁶ Ver Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación americana*, Tomo 4, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1890. pp. 63-71; Mitre, *Páginas de Historia*, Buenos Aires, Imprenta de La Nación, 1906. pp. 5-18.

argentina. Aquí es donde entra en escena el soldado Antonio Ruiz. Mitre relata el episodio de la siguiente manera:

En la noche del 6 de febrero, subsiguiente a la de la sublevación, hallábase de centinela en el torreón del Real Felipe un soldado negro, del Regimiento del Río de la Plata, conocido en el Ejército de los Andes con el nombre de guerra de Falucho. Era Falucho un soldado valiente, muy conocido por la exaltación de su patriotismo y, sobre todo, por su entusiasmo por cuanto pertenecía a Buenos Aires (...) En aquel momento se presentaban ante el negro Falucho los que debían enarbolar el estandarte, contra el que combatían después de 14 años. A su vista el noble soldado, comprendiendo su humillación se arrojó al suelo y se puso a llorar amargamente, prorrumpiendo en sollozos. Los encargados de cumplir lo ordenado por Moyano, admirados de aquella manifestación de dolor, que acaso interpretaron como un movimiento de entusiasmo, ordenaron a Falucho que presentase el arma al pabellón de rey que se iba a enarbolar. -Yo no puedo hacer honores a la bandera contra la que he peleado siempre -contestó Falucho con melancólica energía, apoderándose nuevamente del fusil que había dejado caer- -¡Revolucionario! ¡Revolucionario! -gritaron varios a un mismo, tiempo- -¡Malo es ser revolucionario pero peor es ser un traidor! -exclamó Falucho con el laconismo de un héroe de la antigüedad; tomando el fusil por el cañón lo hizo pedazos contra el asta-bandera entregándose nuevamente al más acerbo dolor. Los ejecutores de la traición, apoderándose inmediatamente de Falucho le intimaron que iba a morir, y haciéndole arrodillarse en la muralla que daba frente al mar, cuatro tiradores le abocaron a quemarropa sus armas al pecho y la cabeza. (...) Y luego entre una nube de humo, se sintió el ruido sordo de un cuerpo que caía al suelo. Era el cuerpo ensangrentado de Falucho, que caía gritando ¡Viva Buenos Aires! ¡Feliz el pueblo que tales sentimientos puede inspirar al corazón de un soldado tosco y obscuro!⁴³⁷

En paralelo con la publicación de la *Historia de San Martín...*, en septiembre de 1889, surgió la idea de erigir un monumento a Falucho. El iniciador de la propuesta era Juan Blanco de Aguirre⁴³⁸, quien creó para tal fin una Comisión Pro Monumento a Falucho de la cual sería el presidente. Entre otros integrantes se encontraban Celestino Reyes, Federico Coito, Santiago y Mateo Elejalde, todos ellos miembros de la comunidad afroporteña⁴³⁹. Mediante una nota fechada el 20 de septiembre de 1889, Blanco de Aguirre comunicó al general Mitre que “los

⁴³⁷ Mitre, *Páginas...* pp. 12-14.

⁴³⁸ Nació en San José, Uruguay en 1856. Fue dibujante y pintor y entre 1872 y 1878 tuvo la posibilidad de formarse en Italia gracias a una beca otorgada por el gobierno nacional. Me ocuparé de su figura en el capítulo 6 de esta tesis.

⁴³⁹ Santiago Elejalde, intelectual afroporteo, participante activo dentro de su comunidad y escritor de notas en periódicos. Mateo Elejalde, hermano del anterior. Sus poemas fueron publicados en los periódicos afroporteoños. Los nombres de Celestino Reyes y Federico Coito aparecen con cierta asiduidad en las publicaciones de la comunidad aunque no se tienen datos biográficos.

*representantes de las diversas sociedades de clase constituidas en comisión bajo su presidencia con el objeto de perpetuar en bronce la memoria del heroico negro Falucho*⁴⁴⁰” habían resuelto nombrarlo presidente honorario de dicha comisión.

El extenso relato referido anteriormente no es el que Mitre incluyó en la segunda edición corregida de la *Historia de San Martín...* aparecida en 1890. Allí la referencia es mucho más escueta y el general dedicó una amplia nota al pie a defender la existencia real de Falucho. Seguramente, frente a los debates suscitados en torno a la erección del monumento, se vio en la necesidad de sostener su narración.

Entre quienes levantaron sus voces para expresar su desacuerdo con la iniciativa monumental se encontraban Adolfo P. Carranza⁴⁴¹ y Manuel F. Mantilla⁴⁴². Ambos escribieron sendos artículos en la *Revista Nacional* y postularon que existieron por lo menos dos soldados pardos apodados Falucho y que, por lo tanto, la identidad del centinela del torreón no estaba lo suficientemente clara. Ambos, también, reconocían la necesidad de homenajear la contribución de los descendientes de africanos en las luchas por la independencia aunque rescataban figuras diversas para ser immortalizadas en el bronce. Por su parte, Carranza expresaba: “*Aplaudimos el pensamiento pero observaríamos que Falucho puede representar mejor a la masa, y en cambio un grupo de los tres valientes –Gómez, Zalaazar y Albarracín- sería más sintético y hasta más bello como obra de arte*”⁴⁴³. Mantilla destacaba las actuaciones del “*olvidado pero jamás igualado Antonio Videla*” en el segundo sitio de Montevideo (1812-1814), de los negros mártires de Vilcapugio, Ayohuma y Sipe-Sipe, los que sucumbieron en el Cerrito, Chacabuco, Maipú, Talcahuano y Pasco; y de la negra patriota que mantuvo escondida por más de un año, con riesgo de su propia vida, la bandera del Regimiento Río de la Plata. El autor abogaba por erigir un monumento al conjunto de los valerosos negros ‘que fueron la principal base de la infantería argentina’ y se preguntaba “*¿Por qué se ha de singularizar la posteridad con Falucho,*

⁴⁴⁰ *La Prensa*, 8 de octubre de 1889.

⁴⁴¹ Nació en Buenos Aires en 1857. Historiador y abogado, fundador del Museo Histórico Nacional (1889) y su director durante 25 años. Falleció en Buenos Aires en 1914.

⁴⁴² Nació en Saladas (Corrientes) en 1852. Historiador y publicista, fue redactor del diario *La Nación* y diputado y senador nacional. Falleció en Buenos Aires en 1909.

⁴⁴³ Carranza, Adolfo P., “Falucho-Gómez”. En: *Revista Nacional*, tomo X, Buenos Aires, 1889. pp. 94-95.

prescindiendo de la colectividad que sirvió de ‘carne de cañón’ en la independencia, si él no hizo otra cosa que morir como sabían morir los de su color?⁴⁴⁴’.

Retomando a Bertoni, la autora señala que el panteón nacional carecía de la imagen del “*heroico soldado raso, ejemplo de las virtudes que la hora demandaba a las jóvenes generaciones*” y que Falucho estuvo destinado a ocupar el lugar de ese nuevo héroe. Su figura serviría para exaltar y homenajear al soldado común y su lealtad inagotable a la bandera patria⁴⁴⁵. Tanto Mantilla como Carranza se oponían a tal paralelo. En cuanto a las posiciones a favor de esta propuesta, contamos en primer lugar, con una historia de Falucho escrita por Blanco de Aguirre⁴⁴⁶, quien en realidad retoma el relato de Mitre⁴⁴⁷ y es parte interesada en el proyecto. También podemos leer las palabras de Delcasse luego de ser nombrado como vocal honorario de la comisión pro monumento: “*Cuando [las generaciones futuras] saluden las estatuas en cuya base se lean los nombres de jefes ilustres, podrían creer que sólo es dable a los privilegiados de la fortuna conseguir la inmortalidad (...) Enseñémosles al contrario, que cualquiera que sea el rango, cualquiera que sea la raza, el mérito es igual⁴⁴⁸’* y con el exaltado discurso de Francisco Quesada, diputado por Entre Ríos, pronunciado en el Congreso en 1894: “*Honremos en Falucho, señor, aquella raza de valientes negros (...) Estimulemos con la estatua de Falucho, señor Presidente a nuestros soldados rasos (...) los argentinos no reservamos el bronce de la inmortalidad sólo para los que llevan entorchados⁴⁴⁹’*. Geler se ha extendido en el análisis de la construcción de la figura de Falucho como soldado anónimo/negro y señala acerca del relato que “*en el momento en que se comenzaba a hablar de inmigración europea y de desaparición de la población afroargentina, Mitre dejará estampado el retrato de quien fuera un argentino ejemplar, parte del pueblo anónimo, que había caído por servir a la patria⁴⁵⁰’*.”

⁴⁴⁴ Mantilla, Manuel F., “Los Negros Argentinos. El Monumento a Falucho”. En: *Revista Nacional*, tomo X, Buenos Aires, 1889. pp. 170-183.

⁴⁴⁵ Bertoni, *op. cit.*, p. 289-290.

⁴⁴⁶ *La Prensa*, 27 de octubre de 1889.

⁴⁴⁷ Ernesto Quiroga Micheo indica que existe un documento titulado *Antonio Ruiz (Falucho)* en la colección Zeballos del Museo de Luján firmado Juan B. Aguirre. Ver Quiroga Micheo, Ernesto, “Mitre tenía razón. La verdad sobre Falucho”. En: *Todo es historia* N° 354, 1997. pp. 72-82.

⁴⁴⁸ *La Patria*, 17 de enero de 1890. Citado por Geler, Lea, “¡Pobres negros! Algunos apuntes sobre la desaparición de los negros argentinos”. En: García Jordán, Pilar (ed.), *Estado, región y poder local en América Latina, siglos XIX-XX. Algunas miradas sobre el estado, el poder y la participación política*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007. p. 126.

⁴⁴⁹ *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados* de 1894. Sesiones Ordinarias. Tomo 1. Buenos Aires, Imprenta del Congreso. pp. 707- 708. Citado por Geler, *art. cit.*, p. 127.

⁴⁵⁰ Geler, *art. cit.*, p. 129.

Cabe consignar que las disputas acerca de la existencia de Falucho no se agotaron a fines del siglo XIX sino que la sospecha persistió durante el siglo XX⁴⁵¹.

Cafferata y Correa Morales: un retratado, dos escultores, dos monumentos

En el inicio de esta sección hicimos referencia a la fiebre monumental que tuvo lugar en Buenos Aires desde 1880. Algo que allí no mencionamos es que el uso exponencial de la estatuaria se debió también al desarrollo de las suscripciones públicas en las que se invitaba a participar tanto a particulares como a entes gubernamentales (municipales, provinciales y/o nacionales). Nuestro caso no fue la excepción. Ya desde la conformación de la comisión pro monumento, Blanco de Aguirre promovió una suscripción popular dirigida a la comunidad afroporteña y a los gobernadores de las provincias. También levantaron suscripciones Juan A. Costa, afroporteño, mayordomo del senado de la provincia de Buenos Aires, y el presidente Máximo Tajes⁴⁵² y algunos de sus allegados en Montevideo⁴⁵³.

En 1890 se llamó a concurso⁴⁵⁴ para seleccionar el escultor que ejecutaría la obra, saliendo favorecido el boceto de Francisco Cafferata (1861-1890). El artista había viajado a Florencia en 1877 y pudo formarse junto a los escultores Urbano Lucchesi (1844-1906) y Augusto Passaglia (1837-1918), gracias al sostén de su familia. Allí permaneció hasta 1885 momento en que emprendió el regreso a Buenos Aires; traía consigo la estatua en bronce del Almirante Guillermo Brown que había sido encargada por la Municipalidad de Adrogué y que se convirtió en el primer monumento público realizado por un argentino. Ya desde 1882⁴⁵⁵ eran conocidas las esculturas de Cafferata en el país, pues había enviado tres obras a la Exposición Continental. La más significativa y por la cual obtuvo la medalla de oro fue *El*

⁴⁵¹ Soiza Reilly, Juan José, “El negro Falucho no existió jamás”. En: *El Hogar*, 23 de enero de 1925; Font Ezcurra, Ricardo, “La historia como instrumento político”. En: *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, (publicado por primera vez en el N° 4 de diciembre de 1939) N° 34, enero-marzo 1994. pp. 52-65; Ochoa, Pedro Olgo, “El invento de Falucho”. En: *Todo es Historia* N° 41, Buenos Aires, 1970. pp. 33-39; Quiroga Micheo, Ernesto, “Mitre tenía razón. La verdad sobre Falucho”. En: *Todo es historia* N° 354, 1997. pp. 72-82.

⁴⁵² Nació en Canelones (Uruguay) en 1852. Militar y político uruguayo. Fue presidente de la república entre noviembre de 1886 y marzo de 1890. Falleció en Montevideo en 1912.

⁴⁵³ *La Prensa*, 2 y 27 de octubre de 1889.

⁴⁵⁴ Hasta el momento no hemos hallado la fecha exacta.

⁴⁵⁵ Malosetti Costa señala que había realizado otra exposición en Buenos Aires en julio de 1881. *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001. p.135

Esclavo, “un negro encadenado que parece respirar con agitación; su semblante es lúgubre y revela honda pena”⁴⁵⁶. Una vez afincado en Buenos Aires realizó los bustos de Bartolomé Mitre, Bernardino Rivadavia, Mariano Moreno, del poeta José de Espronceda y del pintor José Bouchet. Sin embargo, el conjunto de obras que me interesa no lo constituyen los retratos conmemorativos. He advertido que en su repertorio hay una reiteración temática dentro de la que se encuadran *Busto de esclavo*⁴⁵⁷, *Cabeza de esclavo*⁴⁵⁸, *Cabeza de mulato*⁴⁵⁹, *Cabeza de mulata*⁴⁶⁰ y *El esclavo*⁴⁶¹, anteriormente mencionada. En este punto quisiéramos señalar que la mayor parte de las obras del escultor estaban realizadas en yeso, aun *El Esclavo* enviado a la Exposición de 1882. Los vaciados en bronce son posteriores a 1905, ya que en ese año la Cámara de Diputados aprobó la compra de algunas de las obras que se conservaban en la casa de la familia Cafferata desde la muerte de su autor. Con motivo de la petición de familia para que el estado las adquiriera, se suscitó un intenso debate acerca de la valía de las obras y, por lo tanto, del artista. Se trataba de una gran cantidad de yesos entre los que se contaban proyectos de monumentos, bustos y cabezas, altorrelieves y calcos. Sólo mencionaremos aquí los que revisten interés para esta investigación: *Muerte de Falucho* (proyecto de monumento), dos cabezas de esclavo, *El esclavo* (“estatua desnuda, destinada al bronce”), *La mulata* (“cabeza de carácter, destinada al bronce”), *El mulato* (“cabeza de carácter destinada al bronce”). Algunos diputados abogaban para que se compraran la totalidad de las obras, pero resultó aprobada la moción que circunscribía la adquisición a un número limitado de ellas, evaluadas y tasadas por una comisión conformada por Correa Morales, Sívori, Ballerini, Dormal, Bonetti, Schiaffino, Della Valle y de la Cárcova.⁴⁶²

⁴⁵⁶ Exposición Continental Sud-Americana. *Catálogo de la Segunda Exposición del Club Industrial Argentino*, Buenos Aires, 1882.

⁴⁵⁷ ca. 1882 bronce, 37x 37 x 25,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

⁴⁵⁸ s/d, bronce, 33 x 34,5 x 24,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén. Fue adquirida en 1943 en Remate del Banco Municipal de Préstamos.

⁴⁵⁹ s/d, bronce, h: 39 cm Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario

⁴⁶⁰ Desconocemos su paradero.

⁴⁶¹ Yeso para la escultura fundida en bronce que en la actualidad se conoce como *La Esclavitud* y se encuentra emplazada en la plaza Sicilia sobre la Av. Adolfo Berro (Buenos Aires).

⁴⁶² La comisión “descartó todos los proyectos de obras, algunos trabajos más importantes que consideró inferiores y los retratos de menor valor artístico, considerando por un lado las ventajas que las obras a elegir podrían reportar al superior gobierno desde el punto de vista de su aplicación a varios destinos, y por el otro la memoria del artista fallecido prematuramente”. Ver Argentina. Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados*, Tomo II, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico ‘El Comercio’,

Las obras aludidas refieren a la tipología de la representación de afrodescendientes. Por lo cual, a pesar de desconocer el boceto, podríamos suponer que la elección de Cafferata como ejecutante del monumento era ostensible teniendo en cuenta las habilidades del escultor para realizar rostros con rasgos africanos. Asimismo surge la posibilidad de que el rostro del mencionado boceto replicara alguna de estas obras.

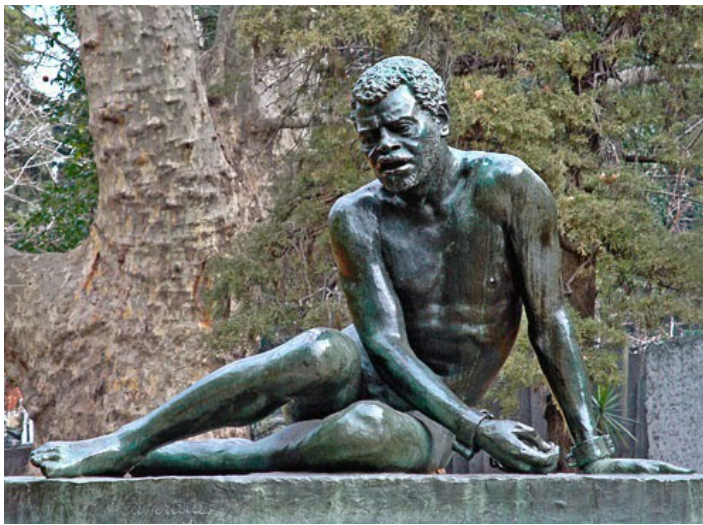


Fig. 1: Francisco Cafferata
La Esclavitud o El esclavo
Plaza Sicilia, Buenos Aires



Fig. 2: Francisco Cafferata
Busto de esclavo
Museo Nacional de Bellas Artes

Por lo pronto podemos ver que esto es lo que ocurre con *El esclavo* (Fig. 1) y *Busto de esclavo* (Fig. 2). No sólo los rasgos faciales, el cabello y la barba son similares sino que también lo son la expresión y la inclinación de la cabeza. El esclavo tiene la cabeza gacha, la mirada perdida en dirección al suelo, sumido en sus propios pensamientos, el entrecejo fruncido, la boca entreabierta con un rictus que deja ver sus dientes. Trasunta una mezcla de abatimiento, congoja, resignación. En cuanto a lo formal, la cuidada ejecución y el estudio de la anatomía del personaje denotan la influencia de la enseñanza académica recibida en Italia, mientras que para el contenido el artista escogió un asunto poco común en relación con los temas consagrados por la tradición académica del período. Algunos escultores

1905. pp. 571-578.

estadounidenses formados también en Europa desarrollaron ampliamente la temática al regresar a su país. Pero debe tenerse en cuenta que ese contexto histórico era bien diverso del argentino⁴⁶³. El tamaño importante que Cafferata dio a *El esclavo* y su ideación y ejecución en Europa resultan significativos.

El trabajo de la cabeza y el rostro alcanza niveles muy altos. Nos preguntamos si para su realización el escultor habrá tenido en cuenta la fisiognomía, pseudociencia sumamente popular en el siglo XIX, y las teorías de la expresión facial. La fisiognómica proponía que el ‘hombre interior’ podía ser descifrado a través de su aspecto exterior. Tal disciplina había existido desde la antigüedad, pero a fines del siglo XVIII adquirió una popularidad notable, gracias a la obra de Lavater⁴⁶⁴. Fue apropiada por artistas y escritores y combinada con diferentes teorías sobre las expresiones faciales y las posturas, que empleaban los signos del rostro y el cuerpo para revelar el alma. La teoría de la expresión, a diferencia de la fisiognomía, tenía en cuenta los efectos temporales de las emociones en el rostro, mientras que la segunda implicaba rasgos faciales permanentes que revelaban el carácter. En el siglo XVII Le Brun, director de la Academia Real de Pintura y Escultura de París, codificó las expresiones de las pasiones o emociones, tales como el miedo, la rabia y la alegría en su *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, publicado póstumamente en 1698⁴⁶⁵. En el siglo XIX, Darwin retomó la teoría aunque hizo explícita sus diferencias con la obra de Le Brun y de otros teóricos y, en lo que respecta a la fisiognomía, declaró ya desde la primera frase su falta de afinidad con ella⁴⁶⁶. En su tratado, publicado en 1872, se interesó por mostrar cómo las expresiones faciales vinculan movimientos humanos con estados emocionales que están genéticamente determinados y proceden de los animales. A partir del análisis del texto de Darwin, Penhos matiza la casi declaración de principios del autor acerca

⁴⁶³ Entre los escultores estadounidenses debemos mencionar a Augustus Saint-Gaudens (1849-1907), Edmonia Lewis, escultora afrodescendiente (1844-1907), Edward Virginius Valentine (1838-1930) entre otros. Ver Boime, Albert, *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Washington and London, Smithsonian Institute Press, 1989. pp. 153-219.

⁴⁶⁴ Para un recorrido histórico de la fisiognomía ver Penhos, Marta, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”. En: *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas/FIAAR, 2004. pp. 36-37.

⁴⁶⁵ West, Shearer, *Portraiture*, New York, Oxford University Press, 2004. p. 34.

⁴⁶⁶ Darwin, Charles R., *The Expression of the Emotions in man and animals*, London, John Murray, 1872. p. 1. Consultada en <http://darwin-online.org.uk>

de su distanciamiento de la fisiognomía. La historiadora del arte propone que no sólo no rechazaba la fisiognomía, sino que le interesaba profundamente pero se diferenciaba de la tradición aristotélica revitalizada por Lavater, y se enrolaba en la vertiente más científica de la misma, que buscaba fundamentos fisiológicos para las expresiones del hombre y los animales⁴⁶⁷. Volviendo a Cafferata, no podemos afirmar que haya estado en contacto directo con algunos de los tratados de fisiognomía o de la teoría de la expresión facial, aunque seguramente eran bien conocidos en los talleres de los artistas europeos.

En el capítulo VII de su libro, Darwin estudió la expresión que revela ansiedad, tristeza, desánimo, desesperación, y señaló: “*Las personas que sufren de excesivos agravios (...) de forma prolongada ya no accionan sino que permanecen quietos y pasivos (...). La circulación se vuelve lánguida, la cara pálida, los músculos flácidos, los párpados se caen, la cabeza cuelga sobre el pecho contraído, (...) las cejas se fruncen oblicuamente generando una serie de arrugas en la frente*”⁴⁶⁸. Si esta descripción condice en gran parte con el rostro del esclavo, más esclarecedor es el capítulo que Le Brun dedica al Dolor Corporal; allí detalla:

Pero si la tristeza [expresión descrita en el capítulo anterior] es causada por algún dolor corporal, y si este dolor es agudo, todos los movimientos del rostro parecerán agudos porque las cejas se levantarán más que en la pasión anterior y se acercarán más entre sí, la nariz se elevará en cada costado y generará los pliegues en las mejillas, la boca estará más abierta que en la acción anterior, y más retirada hacia atrás y será una especie de figura cuadrada⁴⁶⁹.

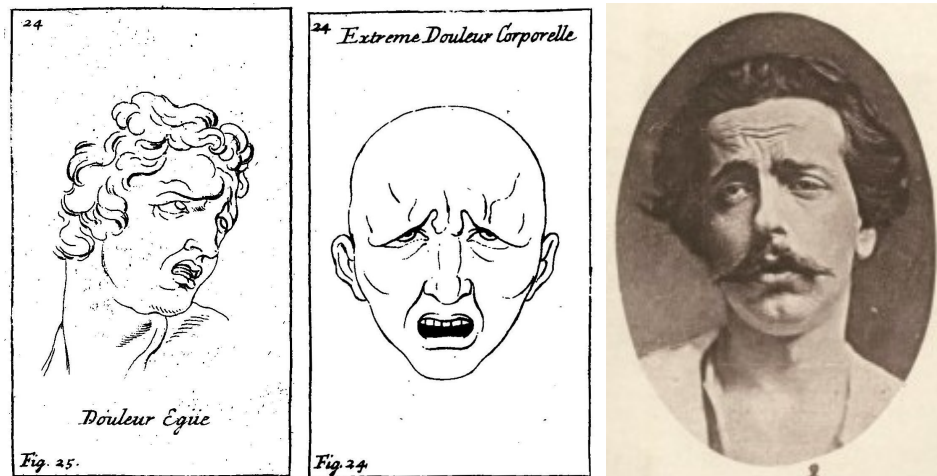
Tanto el tratado de Darwin como *Méthode pour apprendre...* de Le Brun contaban con ilustraciones para cada una de las expresiones. En el caso de este último son dibujos, mientras que en el primero la mayor parte son fotografías⁴⁷⁰. Reproducimos a continuación las imágenes correspondientes a las pasiones mencionadas.

⁴⁶⁷ Penhos, Marta, “Physiognomy in Tierra del Fuego. Fitz Roy, Darwin and Martens represent Fuegian people (1826-1836)”, ponencia presentada en la SWIG/AERTIS Conference, Dundee, 11-13 de agosto de 2014.

⁴⁶⁸ Darwin, Charles, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁴⁶⁹ Le Brun, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Amsterdam, 1702. p. 24.

⁴⁷⁰ Ver Penhos, *op. cit.*, p. 43.



Si bien se aprecian importantes concordancias entre las imágenes de Le Brun y nuestra escultura, no ocurre lo mismo para el caso de la fotografía incluida en el tratado de Darwin, sobre todo en lo que respecta a la boca, gesto más que elocuente y fundamental en la obra. Si nos atenemos a las descripciones verbales, el rostro esculpido del esclavo parece ser una combinación de los escritos de Le Brun y de Darwin, ya que este último permite incorporar la resignación a las emociones que la escultura transmite.

Otra fuente posible para Cafferata podría haber sido la escultura paradigmática en la que se manifiesta el dolor y la desesperación, el *Laocoonte*⁴⁷¹. El sufrimiento de Laocoonte no es sólo corporal sino además espiritual ante la muerte de sus hijos⁴⁷², como también sucede con el esclavo. Aunque este cotejo es más apropiado realizarlo en lo que refiere a la figuración del rostro pues en otros aspectos existen importantes diferencias entre ambas concepciones. Laocoonte, a pesar de estar a punto de morir es una figura vital, en lucha contra las fuerzas que intentan destruirlo, fuerzas que además son visibles y concretas. Winckelmann ha manifestado al respecto que “*el artista, con el fin de aunar lo noble y lo característico del alma, hace a Laocoonte llevar a cabo la acción que más se aproximaba, en medio de semejante dolor, al*

⁴⁷¹ *Laocoonte y sus hijos*, mármol, copia romana de un original helenístico c. 200 a. C. La obra fue hallada en 1506 en las Termas de Trajano (Roma). Museos Vaticanos.

⁴⁷² En la mitología griega Laocoonte era un sacerdote troyano de Poseidón o de Apolo según la versión más difundida. Luego de que los sitiadores de Troya simulaban una retirada, dejaron un caballo de madera a las puertas de la ciudad. Laocoonte desconfió de aquel ‘presente griego’ y supuso que podía ser una trampa. Cuando se disponía sacrificar un toro a Poseidón para perjudicar a la flota enemiga, surgieron del mar dos serpientes que dieron muerte al sacerdote y a sus dos hijos.

*estado de reposo. En este reposo, no obstante, debe el alma ser caracterizada con los rasgos que le son propios a ella y no a ninguna otra, de modo que pueda ser representada calma, pero activa; serena, pero no indiferente ni adormecida*⁴⁷³". En cambio, el esclavo es una figura pasiva, abatida, cuyo único detalle alusivo a ese dolor son las manos encadenadas. Cafferata concibió la figura a partir de esa indicación, que sumada a los rasgos fenotípicos y a la expresión facial, eran suficientes para imaginar el terrible universo de la esclavitud. Como señalamos en párrafos previos, la escultura exhibe una mixtura de emociones: sufrimiento, congoja, resignación. Esta última marca la distinción fundamental entre ella y el Laocoonte.

¿Por qué extendernos en el análisis de esta escultura si la obra en cuestión es el monumento a Falucho? Creemos que no sería desacertado pensar que un rostro similar haya sido parte del boceto para el monumento a Falucho. A pesar de no conocerlo y de que el monumento diseñado por Cafferata no llegara a realizarse, se conserva una ilustración publicada con posterioridad a la muerte del artista. En su número del 15 de junio de 1891, *La Ilustración Artística* (Barcelona) homenajeó al desaparecido escultor por medio de una nota que daba cuenta de su biografía y aportaba una loable crítica del artista y su obra. Acompañaba al escrito un grabado a toda página compuesto de fotografías del taller, que incluye un retrato de Cafferata (Fig. 3). En la lámina se pueden ver, como indica el epígrafe, las principales obras del artista y en especial la estatua de Falucho que ha sido ampliada y colocada en el centro de la hoja.

⁴⁷³ Winckelmann, Johann Joachim, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Ediciones Península, 1987. p. 38.

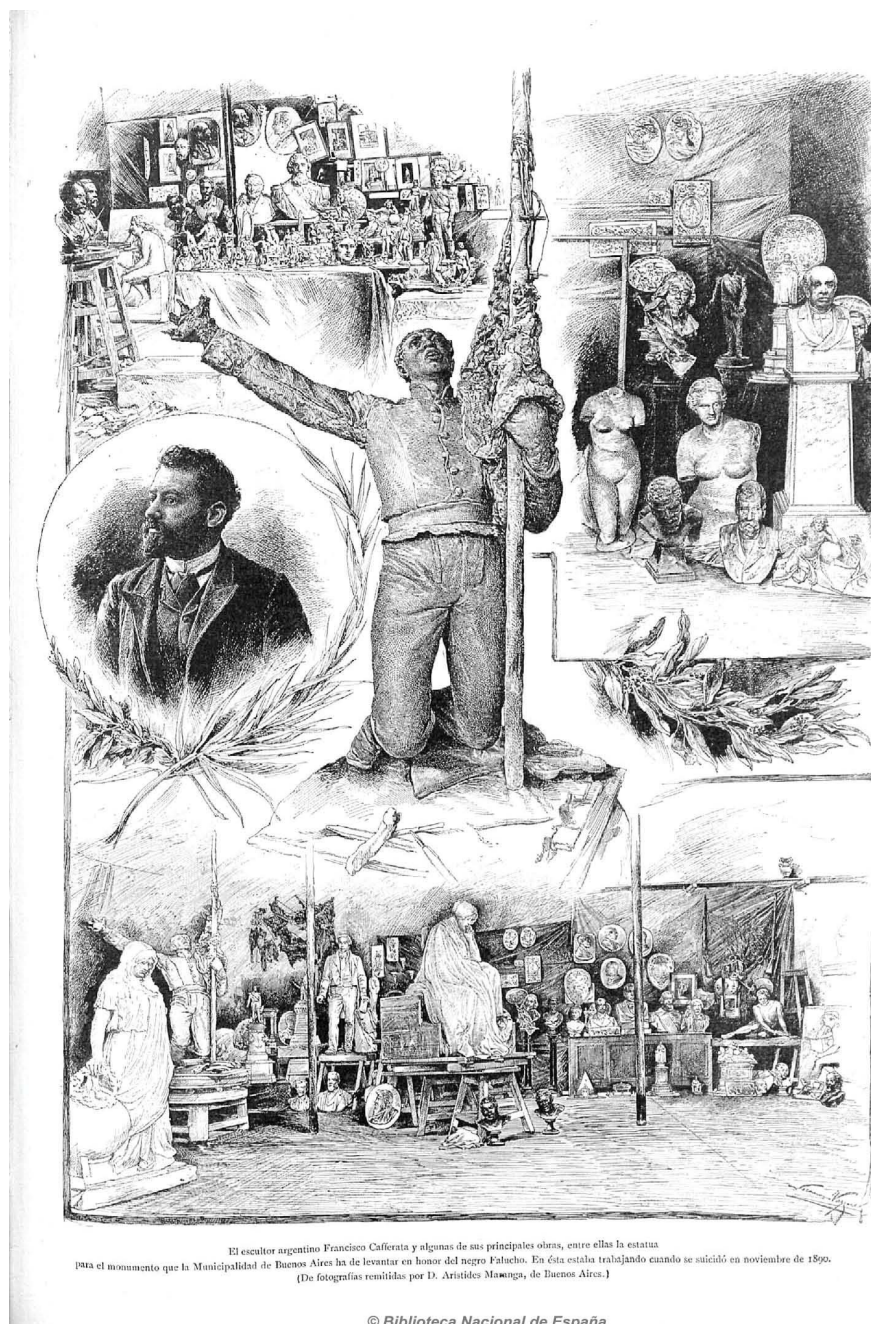


Fig. 3: *La Ilustración Artística*
 (Barcelona)
 15 de junio de 1891
 La Esclavitud

Teniendo en cuenta el poco tiempo transcurrido entre el concurso ganado por Cafferata y la fecha de su suicidio, 28 de noviembre de 1890, la representación aparecida en *La Ilustración Artística* bien podría ser el propio boceto. Por desgracia, en la imagen no se puede apreciar el rostro con claridad ya que Falucho dirige su mirada al cielo. Sin embargo, algunos rasgos son coincidentes con la escultura analizada

previamente, como por ejemplo la boca entreabierta, los pliegues a los lados de la boca y el entrecejo fruncido con el extremo de las cejas elevadas. Una diferencia fundamental con *El Esclavo* es su gestualidad corporal. El soldado cae de rodillas, con el rostro hacia arriba; con una mano sostiene el asta-bandera y el otro brazo se extiende terminando en la crispación de su mano abierta. Su rostro se contrae en una expresión de “*angustia abnegada*⁴⁷⁴”. Sobre el piso yacen los restos del fusil quebrado. El artista parece traducir la narración de Mitre en imágenes; el momento exacto en que Falucho es obligado a arrodillarse y cuatro tiradores lo fusilan, el instante previo a su muerte en el que Falucho exclama ‘¡Viva Buenos Aires!’.

Con motivo del suicidio de Cafferata, el proyecto estuvo estancado casi un año y medio. Respecto de la trágica decisión del escultor, Corsani nos ha señalado la existencia de una carta enviada por Rafael Cafferata a Eduardo Schiaffino a fines de 1930, en la cual sostiene que “*su hermano se suicidó con motivo de la angustia y la decepción que sintió cuando Correa Morales fue recomendado –en 1889- por la Comisión del Monumento a Falucho a intervenir en el proyecto que había sido suyo*⁴⁷⁵”. Resulta sorprendente esta afirmación pues según consta en *La Nación* de abril de 1892 el proyecto renació con nuevos bríos, eligiéndose al escultor Lucio Correa Morales para concluir el monumento. La noticia del periódico no deja dudas al respecto:

El escultor argentino Lucio Correa Morales se ha hecho cargo en condiciones que abonan su generosidad y patriotismo, de la continuación del monumento a Falucho, interrumpida por el fallecimiento del lamentado escultor Cafferata, con quien había sido contratada en 25000\$. El señor Correa Morales da como recibida la suma de 6000\$ entregada a su predecesor en dicho trabajo, rebaja el importe de la obra a 16000\$ de modo que no habrá que entregarle sino 10000\$. Va enseguida la comunicación del señor Correa Morales a la comisión del monumento que informa del ventajoso arreglo efectuado: 'Buenos Aires, marzo 29 de 1892. Al presidente de la comisión monumento a Falucho señor Juan Blanco de Aguirre. Apreciado señor: Cumpliendo el pedido de esa honorable comisión tengo el agrado de presentar las bases y detalles para la terminación del monumento a Falucho con las innovaciones aceptadas. Me comprometo a terminar la obra de acuerdo al boceto⁴⁷⁶ que la comisión conoce y cuya altura será de 7,35 m desde el plano del sitio en que sea colocada hasta la parte más alta del asta-bandera. Falucho está representado en el momento en que demostró lo que un alma grande de patriota encerraba de heroísmo y valor. De pie sobre una base circular que figura el torreón de la fortaleza en que

⁴⁷⁴ Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Ed. Del autor, 1937-40. p. 406.

⁴⁷⁵ López, Vicente F., *Manual de la historia...*Vol. 2, Buenos Aires, Vaccaro, 1920. Nota de p. 420.

⁴⁷⁶ El Museo Histórico Nacional cuenta con una maqueta en yeso (Objeto N° 1341)

rindiera su vida antes que traicionar la bandera de la patria, conquistando así el bronce con que los pueblos premian a sus héroes⁴⁷⁷.

En la nueva forma que adoptará el monumento se encuentran el agregado de un indicador del lugar del acontecimiento en la figuración del torreón, aunque en la descripción de la escultura sobresale una modificación importante: Falucho ya no se encontrará de rodillas sino que será representado de pie (Fig. 4).



Fig. 4: Lucio Correa Morales
Monumento a Falucho
(1897)
La Esclavitud

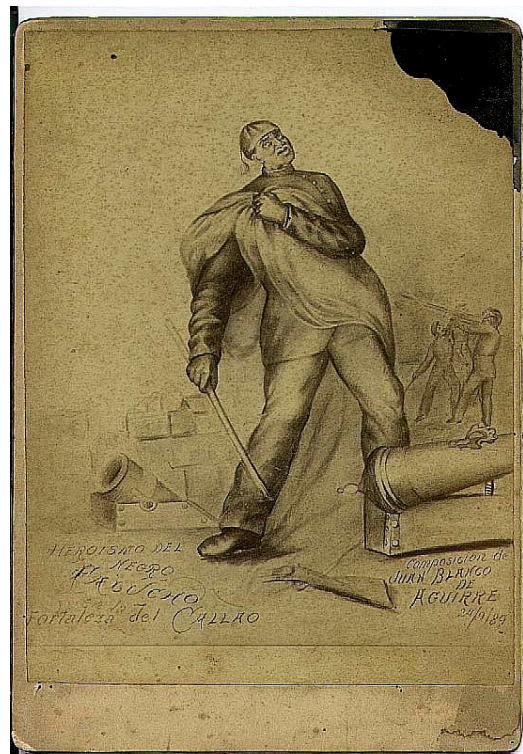
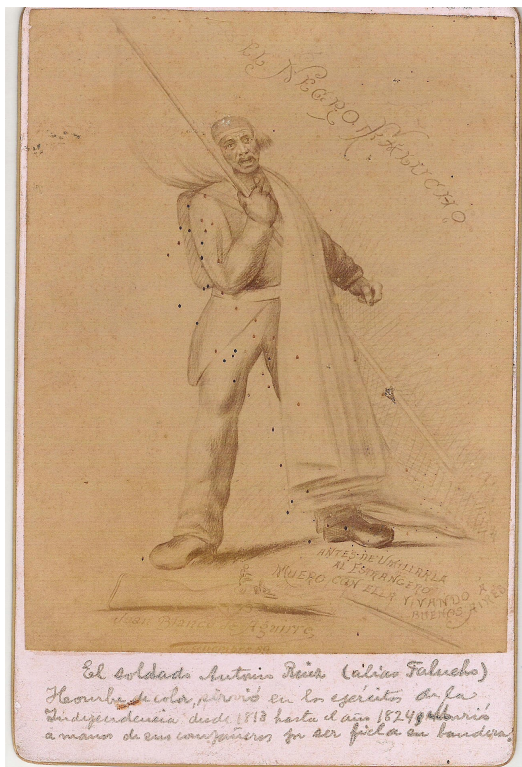
En la carta transcrita rescatamos la frase “*presentar las bases y detalles para la terminación del monumento a Falucho con las innovaciones aceptadas*⁴⁷⁸”. No queda claro si las innovaciones fueron propuestas por el escultor o por la Comisión. En relación con este punto voy a introducir dos dibujos a lápiz realizados por Blanco de Aguirre, presidente de la comisión pro monumento, pertenecientes al Complejo Museográfico Provincial ‘Enrique Udaondo’⁴⁷⁹. Fueron ejecutados en septiembre de 1889 en forma paralela a la creación de tal órgano. En ambos el soldado negro está de pie, a diferencia del boceto de Cafferata. Con el afán de popularizar la figura de Falucho y así poder llevar a cabo el monumento que requeriría de aportes

⁴⁷⁷ *La Nación*, 23 de abril de 1892.

⁴⁷⁸ El subrayado es nuestro.

⁴⁷⁹ En su base de datos el Museo no consigna la autoría de los dibujos a pesar de estar firmados. Es probable que esto se deba a los escasos datos bibliográficos del artista.

monetarios privados y estatales, Blanco de Aguirre escribió una historia de Falucho -retomada de la narración de Mitre- en el diario *La Prensa* del 27 de octubre de 1889. Pero no se conformó sólo con el relato escrito sino que realizó dos dibujos para ilustrar el hecho histórico. Desconocemos si el artista tuvo la posibilidad de mostrarlos a Cafferata y/o a Correa Morales, a quienes probablemente conoció en Florencia mientras se encontraba becado en esa ciudad. Según Payró “*allí se había formado una pequeña colectividad artística argentina. [Correa Morales] Convivía con los pintores José Bouchet, Ángel della Valle, Blanco Aguirre [sic] y Ballerini, estudiantes como él (...) en 1877 le llegó finalmente un compañero, Francisco Cafferata*⁴⁸⁰”.



Blanco de Aguirre
Heroísmo del negro Falucho
 1889

Los dibujos están firmados y fechados, uno el 16 (Fig. 5) y otro el 24 de septiembre (Fig. 6) de 1889, aun antes de que Cafferata resultara ganador del concurso. ¿Tal vez Blanco de Aguirre tenía la intención de proponer su diseño a

⁴⁸⁰ Payró, Julio E., “Correa Morales y el nacimiento de la escultura en la Argentina”. En: Noel, Martín S.; Correa Morales de Aparicio, Cristina; Payró, Julio E., *Correa Morales. Monografía de Artistas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949. p. 41.

quien fuera seleccionado como escultor? Ambos dibujos funcionan como ilustración del relato histórico: en ellos aparece Falucho de pie envuelto en la bandera que defendió con su vida, con el fusil partido en dos a sus pies. Pero son bastante distintos entre sí. Resultan más logradas las proporciones corporales en el primero, aunque el segundo presenta una realización más detallada en el escenario del acontecimiento; representa, en segundo plano, a los soldados encargados del fusilamiento, y un esbozo de pared de ladrillos y los cañones en primer plano nos permiten ubicarnos en la Fortaleza del Callao. Las leyendas de ambas son parte de la narración histórica y aportan información sobre lo representado. La de fecha 16 expresa: “*Antes de umillarla (sic)/ al extranjero/ muerdo con ella vivando a Buenos Aires*”⁴⁸¹; la del 24: “*Heroísmo del negro Falucho/ en la Fortaleza del Callao*”⁴⁸². A nuestro juicio una diferencia importante se encuentra en la ejecución del rostro; la intensidad del primero, cuya expresión signada por el entrecejo fruncido marcando las arrugas de la frente, los surcos nasogeneanos acentuados, y sobre todo la boca entreabierta, expresión comparable con la de las esculturas de Cafferata, no es alcanzada en el segundo. También es remarcable el cuidado puesto en dibujar los ojos para lograr la mirada vehemente propia de alguien que está a punto de morir. El recurso de la boca abierta podría deberse a una necesidad del relato histórico que señalaba que Falucho murió gritando ¡Viva Buenos Aires!

Si Cafferata estuvo en conocimiento de los dibujos es evidente que no los consideró para su boceto. Guardan bastante relación, en cambio, con el proyecto de Correa Morales. Pero las dudas acerca de las ‘*innovaciones aceptadas*’ no pueden ser develadas, ya que la mayor parte de las estatuas conmemorativas muestran personajes de pie, por lo cual el diseño de Correa Morales podría obedecer a esta tradición y no a su conocimiento de los dibujos de Blanco de Aguirre o a sus sugerencias.

En torno a la obra de Correa Morales, hay un dato que llama la atención: la disminución en los estipendios del encargo. ¿Era un hecho relativamente común que los artistas disminuyeran sus honorarios? ¿Podría sólo tratarse de ‘*la generosidad y el*

⁴⁸¹ Dibujo a lápiz, 16 de septiembre de 1889, 13 x 18,9 cm, Complejo Museográfico Provincial ‘Enrique Udaondo’, Luján.

⁴⁸² Dibujo a lápiz, 24 de septiembre de 1889, 13 x 16 cm, Complejo Museográfico Provincial ‘Enrique Udaondo’, Luján.

patriotismo’ del escultor? ¿En qué situación artística y/o económica se encontraba Correa Morales al momento de recibir la oferta para proseguir el monumento? Nos extenderemos aquí en la figura de Correa Morales para tratar de despejar esas interrogaciones. Fue uno de los primeros escultores nativos, el cetro de primero se lo había arrebatado Cafferata por haber sido el autor del primer monumento ejecutado por un argentino⁴⁸³. Cuando comenzó su carrera varios escultores extranjeros se desempeñaban en el país⁴⁸⁴. En 1874 obtuvo una beca del gobierno de Sarmiento y se trasladó a Florencia para formarse como escultor. Al igual que Cafferata, tuvo como profesor a Urbano Lucchesi y permaneció en su taller hasta 1882, año en que regresó a Buenos Aires. También como Cafferata, se interesó en temáticas alejadas de la tradición académica impartida en el taller; se sintió atraído por la figura del indio y su trágico destino después de las campañas militares a partir de 1879, ejemplo de lo cual es *La Cautiva*. A su regreso debió buscar un trabajo rentado para mantenerse y obtuvo el puesto de administrador del Jardín Zoológico. También formó parte de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y dictó clases en su Academia⁴⁸⁵. Su primer encargo para un monumento fue en 1894⁴⁸⁶ y a partir de allí se sucedieron una serie de esculturas conmemorativas que concluyeron en la segunda década de 1900. En este sentido Payró indica que “*Durante largos años se vio privado de encargos, pues se prefirieron a sus trabajos no sólo los de Cafferata, más joven que él, sino también los de extranjeros Víctor de Pol o Félix Pardo de Tavera, cuando no de simples artesanos o aficionados. (...) finalmente hacia 1894 empezó a obtener contratos para la realización de monumentos cívicos y funerarios*”⁴⁸⁷. ¿Podría estar aquí la clave de la aceptación del encargo con una baja tan sustancial en la retribución? Es probable que motivos económicos y artísticos influyeran en la aceptación del encargo bajo esas condiciones, más que los aludidos generosidad y patriotismo.

Cabe resaltar que así como la estatua del Almirante Brown ejecutada por Cafferata y emplazada en Adrogué, se había convertido en la primera realizada por

⁴⁸³ Corsani, *art. cit.*, p. 99.

⁴⁸⁴ Entre ellos merecen citarse los franceses Joseph Dubourdie (activo en Buenos Aires en las décadas de 1850 y 1860) y Elías Duteil (1836-1874), y el italiano Camilo Romairone (activo en Buenos Aires entre 1870 y 1890).

⁴⁸⁵ Payró, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁸⁶ Fray Justo Santa María de Oro, inaugurado el 9 de julio de 1897 en San Juan.

⁴⁸⁷ Payró, Julio E., “La Escultura”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes. pp. 205-206.

un artista argentino, el monumento a Falucho fue el primero enteramente concebido y ejecutado en el país por un escultor nacional, fundido en bronce en talleres nacionales⁴⁸⁸.



Fig. 7: Francisco Cafferata
Muerte de Falucho
1890

⁴⁸⁸ Fundición S. Laver de Buenos Aires



Fig. 8



Fig. 9

Marcadas son las diferencias entre el Falucho de Cafferata (Fig. 7) y el de Correa Morales (Fig. 8 y 9). El primero, dueño de una importante gestualidad corporal -y adivinamos facial- se contrapone al segundo, más restringido en su expresividad. Cafferata nos ofrece una escultura de forma abierta, con uno de los brazos de la figura extendido, y la cabeza vuelta hacia arriba. Los planos del volumen escultórico irradian hacia afuera conectando la figura con el entorno que la rodea. La obra de Correa Morales, en cambio, nos muestra una forma compacta, cerrada: el cuerpo de Falucho se funde con el asta-bandera aferrada contra su costado, los pliegues de la enseña patria caen sobre su hombro derecho y la mano izquierda se repliega sobre el pecho; sólo la pierna izquierda adelantada intenta aportar cierta movilidad a la figura. En cuanto al rostro encontramos un interés en representar la conmoción asociada al momento del fusilamiento, pero lejos se encuentra de la emotividad del boceto de Cafferata. Podemos concluir que la obra de Correa Morales estaba en consonancia con las convenciones académicas de la escultura conmemorativa, mientras que Cafferata parece haber buscado quebrarlas, tanto por medio de la inclusión de una figura de rodillas, postura que creemos innovadora en

el ámbito local, como de la exaltada figuración del rostro y la agitada gestualidad del cuerpo.

Falucho en busca de su lugar en el mundo

¿Cuál iba a ser el mejor lugar para emplazar el monumento a Falucho? En principio, pareció adecuado elevarlo en las cercanías del monumento al General San Martín (1862) de Daumas, en la barranca del Retiro. El pasaje denominado Florida corría en diagonal desde la calle de ese nombre hasta la intersección de Juncal y Paseo de Julio (hoy Av. del Libertador)⁴⁸⁹. El 27 de noviembre de 1893 pasó a llamarse Falucho y fue el sitio elegido para levantar el monumento. Este cambio de nomenclatura se convirtió en uno de los gestos que se realizaron para revitalizar el proyecto monumental luego de la muerte de Cafferata. En fecha previa, el poeta Rafael Obligado había publicado en la prensa un poema dedicado al soldado negro del cual transcribimos algunos de sus versos:

El negro Falucho

(Soldado Antonio Ruiz fusilado en febrero de 1824)

Duerme el Callao. Ronco son
hace del mar la resaca,
y en la sombra se destaca
del real Felipe el Torreón.
En él está de facción,
porque alejarle quisieron,
un negro de los que fueron
con San Martín, de los grandes,
que en la pampa y en los Andes
batallaron y vencieron.
Por la pequeña azotea
Falucho, erguido y gentil,
echado al hombro el fusil,
lentamente se pasea;
piensa en la patria, en la aldea
donde dejó el hijo amado,
donde, en su hogar desolado,
triste le aguarda la esposa,
y en Buenos Aires, la hermosa,
que es su pasión de soldado.
Llega del fuerte a su oído,
rumor de voces no usadas,
de bayonetas y espadas
agudo y áspero ruido;

No bien así desplegados
nuestros colores lucían,
por la escalera subían
de tropel los sublevados.
Ven a Falucho, y airados
hacia él se precipitan:
- ¡Baja ese trapo! -le gritan
¡y nuestra enseña enarbola!...-
¡Y es la bandera española
la que los criollos agitan!
Dobló Falucho, entretanto
la oscura faz sin sonrojos,
y ante aquel crimen, sus ojos
se humedecieron de llanto.
Vencido al punto el quebranto,
con fiero arranque exclamó:
-¿Enarbolar ésa yo,
cuando está aquélla en su puesto!...-
Y un juramento era el gesto
con que el negro dijo: -¡No!-.
Con un acento glacial
en que la muerte predicen:
-¡Presenta el arma! -le dicen-
al estandarte real-.

⁴⁸⁹ Llanes, Ricardo, *Recuerdos de la ciudad porteña*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

Un “¡Viva España!” seguido
 de un otro ¡Viva Fernando!
 y está Falucho dudando
 si dan los gritos que escucha
 sus compañeros de lucha,
 o si está loco o soñando.
 Desde los Andes, el día,
 que ciñe en rosas la frente,
 abierta el ala luciente
 hacia los mares caía,
 cuando Falucho, que ansía
 dar un viva a su manera,
 como protesta altanera
 contra menguadas traiciones,
 izó nervioso, a tirones,
 la azul y blanca bandera.
 -“¡Por mi cuenta te despliego-
 dijo airado-, y de esta suerte,
 si a tus pies está la muerte,
 a tu sombra muera luego!-.
 Nació el sol: besos de fuego
 dióla en rayas de carmín,
 Rodó el mar desde el confín
 un instante estremecido,
 y en la torre quedó erguido
 el negro de San Martín.

Rotos por la orden fatal
 de la obediencia los lazos,
 alzó el fusil en sus brazos
 con un rugido de fiera,
 y contra el asta-bandera
 lo hizo de un golpe pedazos.
 Ante la audacia insolente
 de esa acción inesperada,
 la infame turba excitada,
 gritó: -¡Muera el insurgente!-.
 Y asestados al valiente
 cuatro fusiles brillaron:
 -¡Ríndete al Rey! -le intimaron,
 mas como el negro exclamó:
 -¡Viva la Patria y no yo!-,
 los cuatro tiros sonaron.
 Uno, el más vil, corre y baja
 el estandarte sagrado,
 que cayó sobre el soldado
 como gloriosa mortaja.
 Alegres dianas la caja
 de los traidores batía,
 El Pacífico gemía
 melancólico y desierto,
 y en la bandera del muerto
 nuestro sol resplandecía⁴⁹⁰.

En 1897, transcurridos siete años desde la creación de la comisión, el monumento aun se encontraba inconcluso. Sólo la provincia de Santiago del Estero había aportado fondos para su construcción, y la suscripción popular convocada por Blanco de Aguirre no había sido lo suficientemente exitosa. A pesar de que la fecha prevista para la inauguración era el 7 de febrero, día en que se cumpliría el 73° aniversario de la muerte del soldado, debió prorrogarse ya que aun para enero de ese año se esperaba recibir de la legislatura bonaerense el dinero faltante para concluirlo. La nueva fecha se fijó el 9 de mayo, aunque tuvo que suspenderse debido a las lluvias torrenciales que azotaron la ciudad. El acto se realizó finalmente el domingo siguiente, 16 de mayo. La placa conmemorativa colocada en la base del monumento estaba ya hecha y por ese motivo no lleva la fecha real de la inauguración. Varias décadas después, Payró cuenta de esta manera el acontecimiento, lamentando la indiferencia por la obra de arte y su creador:

⁴⁹⁰ *La Prensa*, 15 de marzo de 1893.

El 16 de mayo de 1897, a las 2 de la tarde, bajo la lluvia fina que había empezado a caer poco antes, se reunió en el ángulo de la Plaza San Martín un público considerable, calculado en 8000 personas, para asistir a la inauguración del monumento que el cariño popular erigía a la memoria de un patriota humilde y heroico, Antonio Ruiz, el negro Falucho que dio gloriosamente la vida. (...) Los diarios de la época proporcionan toda clase de información acerca del acto solemne, puntualizando cuales tropas rindieron honores, que autoridades presidieron el acto (...) Pero ni una palabra dicen, en cambio del monumento mismo ni del artista que lo ejecutó⁴⁹¹.

El evento contó con un completo programa de festejos que contemplaba la participación de diversos sectores de la sociedad. Se dispuso la asistencia de asociaciones y agrupaciones, entre ellas algunas italianas, representaciones de las provincias y de la colectividad peruana. El 8° batallón de línea, bandas de los batallones 3°, 4° y 11° y la Infantería de Marina rindieron honores. Una vez concluidos los desfiles, la banda de la policía ejecutó la marcha *A Falucho* compuesta por el maestro Zenón Rolón⁴⁹². A continuación se escucharon los discursos de los oradores: en primer lugar, el Presidente de la Comisión de homenaje a Falucho, el general Racedo (que recibió el monumento en representación del presidente Urriburu y, en nombre del Poder Ejecutivo, lo entregó a la municipalidad), luego, el doctor Justiniano Carranza, quien habló por la provincia de Santiago el Estero, el coronel Amadeo Baldrich, designado por el club militar, y finalmente el general Mitre. Entre los invitados en el palco oficial estaban los generales Donovan, Garmendia y Levalle; el contralmirante Soler, el coronel de artillería afrodescendiente Feliciano González y monseñor Echagüe⁴⁹³. Concluido el acto se distribuyeron medallas conmemorativas de cobre y plata oxidada. La estatua de Falucho tuvo su hogar en la actual plazoleta Juvenilia, con su vista principal dirigida al monumento a San Martín⁴⁹⁴. Aunque no pasó mucho tiempo antes de que fuera desalojada de allí.

⁴⁹¹ “Ni La Prensa ni La Nación mencionan a Correa Morales o emitieron juicio sobre su obra. Casualmente ese día se inició en La Prensa la publicación de un folletín de Carlos J. Mansford titulado El escultor de Florencia”. Ver Payró, *op.cit.*, p. 37.

⁴⁹² Nació en Buenos Aires en 1856. Músico y compositor afroargentino. Becado por el gobierno nacional en 1873, estudió composición musical en Florencia. Falleció en Buenos Aires en 1902.

⁴⁹³ Payró, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁹⁴ Dossio, Patricia Andrea, “Política estatuaria y representatividad en Buenos Aires (1880-1910): El monumento a Falucho”. En: *Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, n° 8, 1998. p. 95.

Caras y Caretas de fecha 25 de mayo de 1907 publicó un cuento que tiene como protagonista a la estatua de Falucho. En el relato, el autor condensa no sólo un homenaje a la revolución de mayo y el recordatorio del sacrificio de este soldado por la patria, sino también una postura política e ideológica. Suponemos que para hacer ‘más amena’ la narración, el autor matizaba el relato con toques de humor vinculados a las características raciales del personaje. Casi como una premonición, o tal vez explicitando las opiniones que circulaban, comienza la historia quitando a la estatua de su lugar privilegiado:

Cansado Falucho de estarse todo el tiempo en la actitud crispada que le impuso su padre, el escultor Correa Morales, decidió la otra noche abandonar algunas horas su incómodo pedestal de la plaza San Martín. No era empresa fácil pasar inadvertido bajo el chorro de luz de los focos eléctricos pero recordando que en vida fue negro, se confundió en la sombra (...) Cualquiera diría que cruzó la plaza dispuesto a conversar con San Martín (...) Pero no. El héroe le tiene miedo, sobre todo desde que en la imperativa actitud del gran capitán, un crítico descubrió esta frase mortificante: ‘¡Sáquenme ese negro del camino!...’⁴⁹⁵

Tres años después, a mediados de 1910, la ofensiva frase puesta en boca del gran capitán se hizo realidad. Mediante ordenanza municipal del 25 de julio se decretó el traslado de la estatua a la plazoleta ubicada entre las calles Río de Janeiro, Guardia Vieja y Lambaré. Nuevamente *Caras y Caretas* se ocupó del soldado y consignó la indignación que la actitud municipal había despertado entre los “*numerosos negros de la república, que en su mayor parte descienden de soldados que contribuyeron a nuestra independencia y que hoy ocupan puestos en las oficinas de gobierno*”⁴⁹⁶. Entre ellos destaca a Benedicto Ferreira, “*fundador de nuestro colega La Verdad e iniciador del monumento al coronel Lorenzo Barcala, otro negro heroico*”⁴⁹⁷. El descontento también incluyó a un grupo de estudiantes del Colegio Nacional, quienes marcharon hasta el monumento para pedir al intendente la suspensión del traslado⁴⁹⁸. Nada detuvo la mudanza y la estatua fue instalada en el barrio de Villa Crespo. Allí permaneció hasta 1923, cuando se decidió mudarla nuevamente a su ubicación actual⁴⁹⁹. La fecha

⁴⁹⁵ *Caras y Caretas*, “Sinfonía”, 25 de mayo de 1907.

⁴⁹⁶ *Caras y Caretas*, “La mudanza de Falucho”, 13 de agosto de 1910.

⁴⁹⁷ *ibidem*

⁴⁹⁸ *La Prensa*, 10 de agosto de 1910.

⁴⁹⁹ Soiza Reilly señala que antes de llegar a esta ubicación deambuló por otros barrios de la ciudad. Ver “Cuarenta y cuatro sociedades españolas piden justicia. Historia triste del magnífico monumento a España del gran escultor Arturo Dresco”. En: *Caras y Caretas*, 22 de septiembre

elegida para su re-re-inauguración fue el 25 de mayo, festejo de la revolución de 1810. En notas aparecidas con posterioridad, *Caras y Caretas* remarcó el carácter errante del monumento⁵⁰⁰. Resulta interesante la crónica escrita por Soiza Reilly, periodista que ya había dedicado apuntes a la comunidad afroporteña en la misma publicación. El tema principal de la nota es el monumento a España de Arturo Dresco⁵⁰¹ pero antes de adentrarse en él, el autor brinda un panorama general de las distintas mudanzas monumentales ocurridas en la ciudad, comenzado con nuestro monumento: “No creo que exista un hombre más experto conocedor de Buenos Aires que el Negro Falucho”, señala el escritor. Allí aporta información acerca del por qué del primer desalojo del héroe, en consonancia con la nota de 1907 ya referida:

Siento por Falucho la simpatía que me inspiran los Judíos Errantes. Yo lo he visto a Falucho al final de la calle Florida, frente a la plaza San Martín, orgulloso de su gloria, frente a la estatua del Libertador. Un día, alguien se quejó de la presencia del negrito en pleno barrio de la aristocracia:

“Reconocemos –pontificó entonces un diario- que Falucho fue un héroe de la independencia americana. Pero, es impropio ostentar su figura en un paraje céntrico. Los forasteros que llegan por primera vez a Buenos Aires, van a creer que todos nuestros héroes son negros”. Una caricatura completaba la idea. Aparecía San Martín, sobre su caballo, tal como lo vemos en su estatua, con el brazo extendido hacia Falucho y gritando: ‘¡Sáquenme a ese negro de ahí!’⁵⁰²

La línea ideológica de la elite no se había modificado desde la imposición del proyecto de nación de fines del siglo XIX. El reconocimiento y el agradecimiento a los afroargentinos por los ‘servicios prestados’ estaban garantizados pero siempre que no fueran demasiado visibles. Si la ciudad hubiera contado con un tercer patio⁵⁰³, lo recomendable hubiera sido que el monumento se levantara allí. En cuanto disminuyó la popularidad de Falucho, tal vez con motivo de la muerte de su protector el general Mitre en 1906, los deseos pudieron ser cumplidos. Y la invisibilización de los descendientes de africanos parece fundarse en la frase ‘¡Sáquenme a ese negro de ahí!’.

de 1934.

⁵⁰⁰ *Caras y Caretas*, 22 de septiembre de 1934 y 19 de diciembre de 1936.

⁵⁰¹ Nació en 1875. Escultor argentino que se trasladó a Florencia para completar su formación artística en el taller de Augusto Passaglia. Falleció en 1961.

⁵⁰² *Caras y Caretas*, 22 de septiembre de 1934.

⁵⁰³ Hemos hecho referencia al tercer patio en el capítulo 1. Ver nota 167.

“Falucho vale poco en comparación a su raza”⁵⁰⁴

Resulta significativo que el héroe militar afroargentino emblemático no sea una figura histórica como los coroneles Domingo Sosa o José María Morales, que participaron en las luchas por la independencia, sirvieron heroicamente a Buenos Aires por 40 o 50 años y murieron a una edad avanzada, o el coronel Lorenzo Barcala, militar unitario afrodescendiente enaltecido por Sarmiento⁵⁰⁵, o alguno de los soldados rasos referidos en las crónicas⁵⁰⁶, “*sino antes bien el mítico Falucho que, si de verdad alguna existió fue muerto mientras defendía en actitud suicida la bandera argentina*⁵⁰⁷”.

¿Por qué Mitre se empeñó en resaltar la figura de Falucho? Para 1857, cuando escribió la historia del soldado por primera vez, Mitre estaba al frente del Estado de Buenos Aires en franca oposición con la Confederación Argentina. La secesión entre ambos estados tuvo lugar en 1852, luego de la caída de Rosas y se extendió por 10 años. Solomianski descrea de la veracidad del escrito de Mitre y sostiene que se trata de una leyenda. La justificación principal para tal ficción la encuentra justamente en el momento histórico en el que se produce. “*Estamos entonces frente al relato de un ultraportañista, señala el investigador, enunciado en un momento conflictivo en el que necesita legitimarse o al menos hacer propaganda para su facción*⁵⁰⁸”. Los afroporteños eran un sector de la sociedad sumamentepreciado cuando se avecinaban enfrentamientos armados o cuando se trataba de reunir votos para una elección. En 1857 los choques militares que se sucederían poco después harían necesaria la convocatoria a posibles combatientes leales.

Casi dos décadas después, en 1875, Mitre decide volver a la vida la historia, publicándola en 4 partes en su propio diario. ¿Cuál era el contexto político en ese momento? Mitre se había presentado como candidato presidencial en las elecciones de abril de 1874 y había sido vencido por Nicolás Avellaneda. La comunidad afroporteña participó activamente en este acontecimiento político. Dos periódicos se fundaron en 1873 con la finalidad de hacer campaña por cada uno de los

⁵⁰⁴ Mantilla, *art. cit.*, p. 181.

⁵⁰⁵ Sarmiento, Domingo F., *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Tor, 1949. p. 146.

⁵⁰⁶ Ver Gutiérrez, Eduardo, *Croquis y siluetas militares. Selección*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

⁵⁰⁷ Andrews, George Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor, 1989. p. 148

⁵⁰⁸ Solomianski, Alejandro, *Identidades secretas: la negritud argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004. p. 93.

candidatos: *La Igualdad*, en apoyo de Avellaneda y *El Artesano*, que alentaba a Mitre. Sus vidas fueron tan efímeras como la duración de las campañas políticas, y dejaron de aparecer luego de las elecciones⁵⁰⁹. Previamente a las presidenciales habían tenido lugar las elecciones de diputados nacionales, sospechadas de fraude por el bando mitrista ante el resultado ganador para el Partido Autonomista Nacional. Con posterioridad a la victoria de Avellaneda como presidente y una vez que se aprobaron las elecciones de diputados, se desató la revolución de 1874 que fue sofocada a fines de ese mismo año. Mitre resultó vencido y su partido estuvo alejado del poder por más de 30 años.

Casi una década después de estos hechos, entre 1887 y 1890, se publica la *Historia de San Martín...* Mitre ya se encontraba alejado de la oportunidad de postularse como candidato presidencial. Sin embargo, circunstancias relacionadas con la política exterior avizoraban la posibilidad de un enfrentamiento armado con la vecina República de Chile debido a disputas en torno a cuestiones limítrofes. A pesar de existir un Tratado firmado en 1881, el trabajo de demarcación avanzaba lentamente y se suscitaban entredichos entre los peritos que hicieron peligrar la paz. El presidente José Evaristo Uriburu buscó mejorar el poder combativo de las fuerzas armadas, y en 1895 se llamó a la primera conscripción de ciudadanos con 20 años de edad⁵¹⁰. Aunque en 1896 se solicitó el arbitraje de la corona británica, la guerra parecía inminente, lo que hizo necesario dar impulso a figuras ejemplares, principalmente héroes que representaran el valor del soldado raso e infundieran el amor a la patria, de suerte tal que no importara dar la vida por ella. En este marco surgió el proyecto de monumento a Falucho, como prototipo del heroico soldado raso no solamente afrodescendiente. Era una acción que reportaba un doble beneficio: provocar el sentimiento patriótico entre los jóvenes en general y convocar a los miembros de la comunidad afroargentina en particular, para quienes la carrera de las armas había sido desde siempre un medio prioritario de ascenso social.

¿Que tenían para decir los propios afrodescendientes respecto de este soldado raso al que se buscaba conmemorar? Tan temprano como 1858, a poco

⁵⁰⁹ Ver Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria/ TEIAA, 2010. pp. 340-353.

⁵¹⁰ Dossio, *art. cit.*, p. 99.

menos de un año de la aparición de la historia de Falucho, *La Raza Africana*, el primer periódico afroargentino, en su número inaugural hacía mención del soldado:

Nuestros padres como Falucho y otros negros que al sucumbir bajo el plomo de los cañones que sostenían el poder de la España, se acordaban en los últimos momentos, de la Patria y de la Libertad, y morían gritando Viva Buenos Aires!!!, prueban ya que estos sentimientos no les eran extraños, y revelan el deber que legaban a sus hijos de no desmentir el sentimiento de amor a la Libertad⁵¹¹.

La nota en la que se incluye la referencia tenía la intención de dar identidad a la ‘*raza africana*’, vale decir a los miembros de la comunidad afroargentina. En ella se informaba de la participación militar de los negros en las vicisitudes por las que atravesó el país desde el 25 de mayo de 1810, y se señalaban las desventajas en las que se encontraban ante la lentitud de las autoridades en concederles ciertos derechos civiles, “*los goces de ciudadanos que nos acuerda la carta Constitucional y a los que tenemos derechos en obsequio de los sacrificios de nuestros padres y de los nuestros*”⁵¹².

Con todo, no podríamos decir que Antonio Ruiz, Falucho, formara parte de la memoria colectiva de la comunidad afroargentina de fines del siglo XIX. Sólo hemos encontrado la mención anteriormente transcripta, mientras que en los periódicos de la comunidad editados entre 1874 y 1885, no se hace referencia al heroico soldado. Juan Blanco de Aguirre fue quien efectivamente se apropió de la existencia de Falucho. Tal vez como una instancia de negociación con el poder, creyendo que esa inclusión dentro de la historia oficial permitiría a los de su raza ser finalmente incorporados a la sociedad mayor. En su libro titulado *Colección de Artículos Literarios* (1888), poco tiempo antes de hacerse explícitas las intenciones de levantar el monumento, escribía:

(...) el negro es la primera remesa que se envía al campo de batalla, pero es el primero en ser olvidado y sus acciones son siempre muertas en su primera edad.

Sí porque el negro por más que se llame Barcala o Falucho es siempre un negro y un negro para los hijos del suelo en que habitamos, en los tiempos que vivimos, es un pedazo de cualquiera cosa que no sirve sino para blanco de escarnios, de desprecios y de vejaciones. (...)

Y son soldados! Porque para ser generales es menester que fueran blancos (...)

Mientras tanto sus hijos son ordenanza en cualquier repartición pública, donde los empleados más humildes en vez de respetar a los hijos de los

⁵¹¹ *La Raza Africana*, “La Raza Africana”, 7 de enero de 1858.

⁵¹² *Ibidem*.

guerreros antiguos, ve en ellos solamente a un tipo que cuando más, sirve para hacer reír⁵¹³.

Fuera de Blanco de Aguirre, los afroporteños no parecen haberle dado relevancia al personaje, al punto de no haberse alzado voces en contra o a favor de su existencia. Por desgracia, los periódicos afroporteños ya no se publicaban al momento de proyectarse el monumento, con lo cual nos vemos privados de conocer las opiniones de los miembros de la comunidad al respecto. Sin embargo, resulta sintomático que en las dos colecciones de biografías aparecidas a fines del siglo XIX, que los descendientes de africanos dedicaron a los de su ‘estirpe’, no se haya evocado la figura de Falucho. No está entre los hombres biografiados en el *Almanaque del Progreso* (1881) ni en los del libro *Beneméritos de mi stirpe* (1899) de Jorje Miguel Ford⁵¹⁴. Este último lo menciona en la biografía del coronel Domingo Sosa al dedicarle unos párrafos al olvido en que se encuentran sumidos los patriotas negros que participaron en las luchas por la independencia. Suponemos que era intención de Ford que Falucho estuviera presente en la compilación, ya que señala: “*De algunos de los pocos guerreros que presentamos en este volumen se han ocupado distinguidos historiadores, como el teniente general Bartolomé Mitre, quien saca del ostracismo la memoria del héroe del Callao, Antonio Ruiz*”⁵¹⁵. Se esperaba que las biografías abarcaran dos tomos, como indica el autor en las Palabras a los Lectores. Pero sólo hemos hallado uno, sin indicación de que sea el primero. La pregunta que flota es ¿por qué no incluyó la figura de Falucho en este libro? Hubiera sido el tomo adecuado para ello, ya que en él se reseñan las vidas de varios militares afroargentinos del siglo XIX. Tal vez el corto lapso de tiempo transcurrido entre la inauguración del monumento en 1897 y la publicación haya influido en la decisión de consignar la figura del soldado en unos pocos renglones, sin necesidad de redactar una biografía que ya había sido recogida por Mitre.

Otros militares afrodescendientes son recordados en las publicaciones y, por supuesto, formaron parte de las colecciones biográficas citadas. Se trata de los

⁵¹³ Blanco de Aguirre, Juan, *Colección de artículos literarios*, Imprenta de Regina Margherita de C. Parisch, Cuyo 1493, 1888. p. 9.

⁵¹⁴ De ambas publicaciones nos ocuparemos en el capítulo 5 de esta tesis.

⁵¹⁵ Ford, Jorje Miguel, *Beneméritos de mi stirpe. Esbozos sociales*, La Plata, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1899. p. 22.

coroneles Lorenzo Barcala (1795-1835), Domingo Sosa (1784-1866) y José María Morales (1818-1894). La evocación se anclaba en el sentido de pertenencia a la nación por parte de los descendientes de africanos, a pesar de sus numerosas quejas sobre la exclusión de la que eran objeto cotidianamente. Las verdades nacionalistas de la república eran escrupulosamente honradas en los periódicos afroargentinos y muy frecuentemente se enfatizaba sobre el rol que le cupo al hombre de color, no sólo en las luchas contra los españoles sino también en las guerras posteriores. Vayan como ejemplo dos editoriales de *La Broma*: “Entre nosotros no se disipa ni se disipará jamás el amor patrio, el sentimiento nacional. El hombre de color ha contribuido con su sangre desde la guerra de nuestra independencia hasta las habidas ultimamente tanto nacionales como civiles⁵¹⁶”. Pero también hacen oír sus reclamos frente al olvido y la marginación:

¡Parece mentira que una sociedad tan ilustrada, tan decente, tan fina, como lo es la nuestra, no supiera rendir culto á las tradiciones gloriosas que en la guerra de nuestra independencia, grabaron con su sangre, en los campos de Maypo y Chacabuco, los batallones de negros y mulatos! ¡Sí! (...) Vosotros, blancos, aristócratas de cajón que tanto blasonáis de libres e independientes decid, ¿a quien debéis vuestras libertades y vuestra independencia? ¿A vosotros mismos? ¡No!⁵¹⁷

En más de una ocasión los periodistas afroporteños esbozaron una historia nacional en la que se subrayaba la participación de los militares citados⁵¹⁸. El espectro de aquellos que podrían ser representativos de la comunidad afroargentina iba más allá y hasta dejaba de lado la figura de Falucho.

Llegados a este punto, luego de presentar al personaje, analizar la obra escultórica y recorrer las alternativas de su ejecución y su posterior derrotero por los distintos emplazamientos en los que estuvo, retomamos la pregunta orientadora de este capítulo. ¿Estamos en presencia de un retrato de Antonio Ruiz? La respuesta será respondida desde dos perspectivas.

En primer lugar, consideramos que la existencia real o ficticia del personaje no resulta fundamental para desechar la inclusión de la obra dentro del género retrato. Pero debemos tener en cuenta la significación que la figura de Falucho

⁵¹⁶ *La Broma*, 23 de septiembre de 1879

⁵¹⁷ *La Broma*, 20 de noviembre de 1879.

⁵¹⁸ Para un análisis detallado del tema ver Geler, Lea, *¿“Otros” argentinos? Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*, Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona. pp. 367-377.

adquiere dentro de lo simbólico en estrecha relación con el imaginario. Baczko sostiene que la historia de los imaginarios sociales se confunde en gran medida con la historia de la propaganda, que se desarrolla en el terreno donde la cultura se mezcla con ideas, imágenes y símbolos. Al definir el concepto expresa que el imaginario puede ser tanto “*un esquema colectivo de interpretación de las experiencias*” como un instrumento que “*conduce a los individuos en una dirección común*”⁵¹⁹. Entonces queda por indagar qué rol desempeñó la figura de Falucho en el imaginario social. Para el período considerado en el análisis –fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX- si Falucho no era lo suficientemente representativo para la comunidad afroargentina, y venía a ocupar el lugar del soldado común y hasta anónimo para la clase dominante, se vuelve difícil circunscribir la representación a un retrato. El hecho de ubicarse en un lugar ambiguo, entre el heroico soldado, representante de una comunidad, y el soldado raso y/o anónimo, aporta confusión a la cuestión. La figura del soldado anónimo se encuentra más cercana a las características de lo que llamaríamos un tipo social. Asimismo, y de manera evidente, el ‘oscuro soldado’ no llegó a formar parte de un ‘*esquema colectivo de interpretación*’ que lo incorporara al imaginario de la forma en que fue proyectado al momento de elevar el monumento. Su pretendida inclusión se torna en una exclusión, ya que su representación en el monumento es expulsada hacia los márgenes. Falucho es un héroe difícil de mostrar, y esta dificultad es aún más aguda y problemática al tratarse de una escultura pública. En este sentido, resultan impactantes los argumentos que fundamentan la mudanza de la estatua de su emplazamiento original.

En segundo lugar, prestemos atención a aspectos relacionados con la obra en sí. Consideramos que la elección de Cafferata como artista encargado de realizar el monumento tuvo como fundamento las habilidades y el interés del escultor para ejecutar personas de ascendencia africana. Esta peculiaridad aproxima su proyecto a la representación de un tipo social. Además se le suma la gestualidad asociada al sufrimiento, en estrecha conexión con el universo de la esclavitud. Sobresale aquí la concepción del hombre negro que sufre, que se presenta abatido, inerme, sin posibilidad de luchar o presentar resistencia. Parece haber un componente de

⁵¹⁹ Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999. p. 30

sumisión en su actitud. Esta idea que fija al personaje a la pasividad y al sometimiento involucra algún grado de estereotipación, aunque no podamos hablar estrictamente de estereotipo. Nos encontramos frente a una representación ambivalente, entre el retrato, el tipo social y estereotipo. El cambio de ejecutante de la obra trocó en 180° la representación de Falucho. La nueva y definitiva imagen del soldado realizada por Correa Morales responde en mayor medida a las convenciones de la estatuaria conmemorativa. Al representarlo de pie lo despega del ámbito de la esclavitud, no obstante incorporar cierta gestualidad poco común en los monumentos públicos. Según relata en el libro sobre el escultor, Payró pudo ver la obra en pleno proceso de realización⁵²⁰ y dejó sentada su valoración acerca de la misma: “*Falucho fue una verdadera proeza de medida y justeza, con sus bellas proporciones, su equilibrio, la elocuencia de su apostura, el vigor de su expresión y la discreción de su adorno, limitado al uniforme militar*⁵²¹”.

Un Eusebio inesperado

Revisando el catálogo del Museo Histórico Nacional di con la entrada que indicaba la existencia de dos óleos con el título *Eusebio de la Santa Federación*, pertenecientes al acervo de la institución: uno de autor anónimo y otro ejecutado por Martín Boneo. En el capítulo 3 nos hemos referido al primero de ellos, profusamente reproducido. Grande fue mi sorpresa al ver el de Boneo (Fig. 10). El legajo de la obra no contiene descripción ni reproducción de la misma, pero asumí que sería una más de las copias del famoso retrato de Eusebio que hemos analizado. Sin embargo, el artista creó una imagen diferente para el ‘bufón de Rosas’. Es un óleo pintado sobre madera y tiene un tamaño algo mayor que el Eusebio anónimo⁵²². Se puede leer el nombre del artista en letras rojas en la parte inferior derecha pero,

⁵²⁰ “Al visitar el estudio de Correa Morales el doctor Sagarna solía encontrar al escultor en plena fiebre de trabajo y como es natural, no lo interrumpía, sino que se sentaba en un rincón desde el cual observaba al profesor. Así un día lo vio modelar la cabeza de Falucho a la vez que recitaba los famosos versos que dicen ‘Y un juramento fue el gesto con que el negro dijo ¡No!. de pronto sorprendióse el visitante al advertir que el escultor interrumpía su tarea y su declamación para increpar a la estatua: ‘¡Negro de m...! ¡Hay que abrir más la boca! ¡Hay que gritar más fuerte!’”, abofeteando la cara de arcilla después de lo cual remodeló el rostro para dar más vigor a la expresión. Esta anécdota vivida es algo así como una sabrosa versión al criollo del ‘¡Parla! de Miguel Angel’ en Payró, *op. cit.*, p. 45.

⁵²¹ Payró, *op. cit.*, p. 45.

⁵²² *Eusebio de la Santa Federación*, óleo s/madera, 37 x 50cm. Museo Histórico Nacional. Objeto N° 5887.

por desgracia, carece de fecha. Fue donado al Museo Histórico Nacional por el hijo del pintor, Martín Boneo Belgrano, en 1935. La misma dificultad para datar la obra ya la habíamos señalado en el capítulo 3 con respecto a *Candombe Federal* del mismo artista, y allí dimos cuenta de la ‘etapa federal’ de Boneo, propuesta por Pradère y Gesualdo, y a la cual pertenecería esta obra. Por nuestra parte, propusimos que el *Candombe...* fue realizado antes de 1903⁵²³. Pero en el caso de Eusebio, no podríamos afirmar ni siquiera una fecha límite de realización, ya que no hemos encontrado reproducciones en publicaciones contemporáneas, como sí ocurre con el *Candombe...*

Ahora bien, en el capítulo 2 hemos tratado de identificar a nuestro protagonista siguiendo la descripción hecha en un archivo policial de 1850. Todas las caracterizaciones, tanto escritas como visuales, se fundan en ese documento. En ellas Eusebio carece de apellido aunque algunos escritos le dan el apelativo de Eusebio Vásquez⁵²⁴ o Eusebio Reyes⁵²⁵. Tampoco es uniforme su categoría racial, que fluctúa entre indio boliviano⁵²⁶, mulato y zambo⁵²⁷, aunque la mención recurrente es la de mulato. Llama la atención la clasificación *indio boliviano*; suponemos que ésta y la de zambo se utilizan en virtud de que, según el archivo policial, el propio Eusebio decía descender de los incas. Saldías señala que había trabajado como peón capachero (aquel que transporta objetos en cestas de mimbre o capachos) en la estancia de la familia Ezcurra, y cuando doña Encarnación y don Juan Manuel se casaron, pasó a vivir con ellos. “Era decididor, agudo, y a las veces chispeante. (...) Rosas reía a carcajadas de las ocurrencias de don Eusebio, cuando este le servía en su mesa privada⁵²⁸”, sostiene el autor. Tras la batalla de Caseros en 1852 permaneció fiel al Restaurador. José María Roxas y Patrón, en carta dirigida a Rosas con fecha 27 de julio de 1860, le narra que su antiguo bufón don Eusebio lo visita a menudo, pidiéndole ayuda monetaria. Se hacía llamar Gran Mariscal y se anunciaba como

⁵²³ Ver Capítulo 3 de esta tesis.

⁵²⁴ Mantilla, Manuel, “Recreaciones de Rosas” En: *Buenos Aires Ilustrado*, 1892.

⁵²⁵ *Caras y Caretas*, “Las travesuras de Rosas”, 1º de noviembre de 1913.

⁵²⁶ Mantilla, *Buenos Aires Ilustrado*

⁵²⁷ Garmendia, José Ignacio, “El bufón del Restaurador”. En: *Plus Ultra*, Año I, N° 2, abril de 1916.

⁵²⁸ Saldías, Adolfo, *Historia de la Confederación Argentina: Rosas y su época*, Tomo IV, Buenos Aires, Felix Lajouane, 1892. p. 63.

‘Eusebio Brid. Rosas’⁵²⁹. Por algún tiempo se lo vio vagar y mendigar por las calles hasta que finalmente fue acogido en el Hospital General de Hombres. En ese lugar lo conoció Ramos Mejía mientras realizaba su práctica como estudiante de medicina, y logró sonsacarle, por los “*medios vulgares de la propina*”⁵³⁰, *valiosos testimonios* que posteriormente incluiría en su libro dedicado a Rosas. Es curioso que en pleno auge del positivismo, se tomaran los testimonios de Eusebio, alguien calificado de imbécil o demente, como fidedignos para argumentar acerca de los rasgos morales y psicológicos del Gobernador. Volviendo a Eusebio, aun las circunstancias de su muerte son diversas. Soiza Reilly cuenta que Eusebio “*se suicidó arrojándose desde la torre campanario de la iglesia de San Telmo*”⁵³¹ aunque no señala la fecha; Ramos Mejía, por su parte, lo da por “*muerto en 1873 en la sala del viejo Hospital de Hombres*”⁵³².

José Ignacio Garmendia⁵³³ lo describe de esta manera:

Don Eusebio era un zambo de regular estatura y de facciones oscuras y grotescas. Nariz algo achatada, frente estrecha y deprimida, labios lascivos, gruesos, morados como tinta violeta, ojos chicos, pardos, lánguidos y sin brillo, y pelo y barba entrecanos duros como cerda. Sobre su cabeza de asno domado llevaba un sombrero elástico de oscurecidos galones en el borde superior, y plumachos viejos de todos colores y en la extremidad de atrás colgaba una llave de hierro con que cerraba las puertas del castillo de Palermo. Una casaca de vetusto uso y remendada, que en otra época fue de paño azul oscuro, hoy descolorido, con el cuello y bocamangas punzó, presentaba las incurias devastadoras del tiempo; los faldones le acariciaban los ladeados talones. Asimismo, pendía de sus robustos hombros unas deshechas charreteras, obscuro el oro por la vejez de la fecha, que hacía *pendant* con una gran placa y grandes medallas de latón que entrechocaban al caminar, en su resaltante pecho, tan fuerte como el de un toro. La casaca nunca la llevaba prendida, con el coqueto intento de hacer resaltar su rojo chaleco, prendido con una abotonadura variada de todos colores. Un pantalón blanco, abierto abajo con botones de metal y adornado con una vetusta franja de oro, concluía la estrafalaria indumentaria de este imbécil bufón del tirano⁵³⁴.

Este ‘retrato’ escrito en 1916 se basa en el óleo de autor anónimo analizado en el capítulo 2, reforzando, mediante el uso de palabras despectivas y la exageración

⁵²⁹ Gras, Mario César, *Rosas y Urquiza: Sus relaciones después de Caseros*, Buenos Aires, Edición del autor, 1948. p. 236.

⁵³⁰ Ramos Mejía, *op. cit.*, p. 27.

⁵³¹ *Caras y Caretas*, “El barrio del Amor San Telmo”, 22 de noviembre de 1930.

⁵³² Ramos Mejía, *op. cit.*, p. 27.

⁵³³ Nació en Buenos Aires en 1841. Militar, pintor escritor y diplomático. Participó en la Guerra de la Triple Alianza sobre la cual realizó gran cantidad de acuarelas. Falleció en 1925.

⁵³⁴ Garmendia, *art. cit.*

de ciertos rasgos, los aspectos grotescos del personaje. Sin embargo, el cuadro de Boneo es bien distinto. Eusebio está parado en el medio de una de las angostas calles adoquinadas de la ciudad de Buenos Aires. No hay demasiadas referencias de lugar, en la esquina faltan los carteles con los nombres de las calles. La única señal la aporta un letrero y una bandera sobre el frente de una de las casas. Allí se adivina la palabra 'Policía'. Las edificaciones son de una sola planta con techumbre de tejas y rejas en las ventanas, una típica arquitectura de la primera mitad del siglo XIX. Como ocurría con la representación de Biguá, Eusebio asume proporciones formidables, y llega a tener casi la misma altura que las casas. Sin embargo, el entorno en el que aparece Biguá es un lugar reconocible de la ciudad y el personaje se encuentra por delante de la arquitectura, que se mantiene en el plano posterior y es representada en una escala menor que el mulato. Distinto es lo que ocurre con Eusebio. Las calles y casas lo rodean y no se ha creado un plano de fondo del cual despegar al bufón. ¿Por qué no representar a Eusebio en un interior y/o con un fondo neutro como ocurre en la mayor parte de los retratos? Boneo eligió idear un escenario urbano donde ubicar al personaje. Un escenario casi teatral en el cual las casas están figuradas sólo por sus frentes, sin una perspectiva adecuada y en el que nadie circula por sus calles.



Fig. 10: Martín Boneo
Eusebio de la Santa Federación
Museo Histórico Nacional

Se impone una comparación con el Eusebio del capítulo 2. En este caso está representado de manera frontal, pero no se trata de un complemento de la vista de perfil del óleo anónimo. Nos encontramos ante otro Eusebio. La vestimenta ha perdido mucho de su brillo y colorido. Igual que el otro viste uniforme, pero el cuello y los puños de la levita no son rojos y los pantalones tampoco no son blancos sino de color azul oscuro casi negro, como la casaca. El artista se ciñó en esto a la descripción del archivo policial. Se destaca la ausencia de charreteras pero conserva el bastón de mando, el cintillo punzó, las condecoraciones y el sombrero elástico. Su aspecto resulta más descuidado pero no lleva ropas andrajosas como en el cuadro anónimo. Para el personaje, Boneo abandonó el porte añejado del óleo del capítulo

2 y representó a un hombre adulto. La barba rala ha desaparecido dando lugar a un espeso bigote y las ojeras marcadas en el rostro denotan cierto cansancio. Es improbable que el propio Eusebio haya servido de modelo para el óleo. Su muerte en 1873 sería un impedimento para ello, ya que consideramos que esta obra debe haber sido ejecutada en fecha posterior. Boneo construyó una imagen para Eusebio alimentada por representaciones visuales y descripciones escritas. ¿Habría sido la intención del pintor representarlo tras la caída de Rosas? La imagen condensa distintos elementos que contribuyen a sostener esta idea. Por un lado, la eliminación de las charreteras desdibuja el uniforme militar, a pesar del falucho y el bastón dorado, y resulta un signo evidente de su degradación luego del derrocamiento de Rosas. Por otro, la mirada perdida del Gran Mariscal, que se dirige hacia un costado, y la inclinación de la cabeza aportan a la creación de un personaje extraviado, en consonancia con los relatos acerca de que, luego de la batalla de Caseros, solía vagar por las calles de la ciudad, mendigando. El sombrero ladeado, acompañando el movimiento de la cabeza, confluye en el mismo sentido. Aquí el bicornio está representado de manera frontal, a diferencia del óleo anónimo; tal vez el artista tomó esta decisión para poder figurarlo lo más claramente posible, tratándose de uno de los rasgos característicos de Eusebio.

Esta representación de Eusebio parece sólo haber visto la luz para ser expuesta en la muestra *Rosas 200 años*, realizada entre el 24 de marzo y el 2 abril de 1993 en el Centro Cultural General San Martín⁵³⁵, y no ha sido reproducida en libros o en publicaciones periódicas. Es probable que no fuera lo suficientemente grotesco como para ilustrar la época rosista. Pero ¿esta falta en la calidad de grotesco permite inscribirlo dentro del género retrato? Consideramos que sí, aunque con condiciones, si adoptamos la definición occidental del género discutida al inicio del capítulo. Se encuadra dentro de lo que llamaría retratos de los ‘otros’. La figura gigantesca, la absoluta soledad en la que se encuentra y el espacio exterior artificioso que le sirve de marco, otorgan a la obra cierto viso de irrealidad. Esa extrañeza implica una otredad representacional en relación con las tradicionales convenciones del retrato⁵³⁶.

⁵³⁵ Legajo de la obra en el Museo Histórico Nacional.

⁵³⁶ West, *op. cit.*, p. 102.

Tres rostros para tía Rosa, la pastelera

Si las mujeres de las ciudades en el Plata engordan tan precozmente, la culpa es del mate. Como, debido al mate, no sienten apetito en las horas normales (...) las señoras no se mantienen sino con alimentos detestables para la higiene de la belleza, dulces, confites, pasteles. El resultado es que la gordura las invade pronto, y que quedan convertidas en amplios torrejones en la edad misma en que las europeas conservan toda la gracia juvenil⁵³⁷.

Tortitas de morón, rosquitas de maíz, alfeñiques, pasteles de los Granados⁵³⁸, masitas de las Beatitas⁵³⁹, golosinas y manjares casi desconocidos en nuestros días, eran las delicias de los niños (y según el epígrafe, también de las mujeres) hasta hace poco más de un siglo. Los proveedores de tal felicidad eran vendedoras y vendedores ambulantes, muchas veces africanos o sus descendientes. Señala Wilde que era común llamar a los vendedores de pasteles y tortas con el afectuoso nombre de tío o tía⁵⁴⁰. Unos pocos han quedado en el recuerdo de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, mencionados en la literatura de la época: tío Paco, tía Marica, tía Rosa o aquel evocado por su pregón, *Ta Tapao*⁵⁴¹. Sin embargo, en lo que se refiere a imágenes, sólo contamos con retratos de tía Rosa. De hecho, y sorprendentemente he hallado tres de ellos, vinculados entre sí. En este punto creo necesario hacer una aclaración: son escasísimos los retratos de afroporteños durante el siglo XIX; de allí la importancia de estas imágenes. Nos referimos a retratos que no hayan sido encargados por ellos mismos, como podría ser el caso de las fotografías en estudios, frecuentes durante el último cuarto del siglo⁵⁴².

Como señalamos, son tres las imágenes a considerar: una fotografía, un dibujo a lápiz y un óleo. Ninguna de ellas está datada aunque sí se conocen sus autores. La fotografía fue publicada en la revista *Caras y Caretas*, atribuyéndose una autoría compartida entre la “*Srita Clérice*” y la revista misma; el dibujo está firmado

⁵³⁷ Ebelot, Alfredo, *La Pampa*, Buenos Aires, Joseph Escary editor, 1890. pp. 228-229.

⁵³⁸ Granados era una familia dueña de los terrenos por donde corría la zanja y sitio en el que se construyó el puente. Fue famosa no sólo por el puente, sino también por unos pastelitos de hojaldre que se convirtieron en la delicia de medio Buenos Aires.

⁵³⁹ Calzadilla, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, CM Editores, 2008. p. 16

⁵⁴⁰ Wilde, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁵⁴¹ Gálvez, Víctor (Vicente Quesada), *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1888. p. 307.

⁵⁴² Ver Capítulo 5 de esta tesis.

con las iniciales PPP, inconfundible rúbrica de Prilidiano Paz Pueyrredón; y el óleo fue realizado por Epaminonda Chiama. Esta diversidad de autores y de técnicas y medios empleados no ocurre en lo iconográfico, aspecto en el que la imagen de tía Rosa permanece casi sin variaciones.

Los apellidos de tía Rosa

Rosa Rosales, Rosa Pérez, Rosa Almeyra son los distintos nombres que refieren a una misma persona: tía Rosa, la pastelera. ¿A qué obedece esta variación de apellidos? Son muy pocos los datos biográficos que tenemos de ella. Una de las explicaciones la da *Caras y Caretas* en la nota referida a su muerte. Allí se dice que “*se llamaba Rosa Pérez, en memoria de su primer esposo, pero en realidad le correspondía tanto ese apellido como el de los diversos que tuvo, pues fue varias veces viuda*⁵⁴³”. Tal vez la aclaración haya sido hecha porque en números anteriores de la revista el apellido dado era otro: “*La vendedora de pasteles más antigua que hay en Buenos Aires, es tía Rosa Rosales, que vive, ya retirada del oficio, en la calle Rincón, al llegar a México. (...) La tía Rosa está casi tullida desde 1890, pues cuenta alrededor de cien años*⁵⁴⁴”.

En el censo parroquial hecho en Buenos Aires en 1855 se registra una Rosa Rosales de nacionalidad argentina, 70 años, viuda y sin oficio señalado; en el casillero correspondiente a ocupación se indicó que era enferma. La casa en la que habitaba, de la cual era propietaria, tenía techo de paja y se situaba en la calle Méjico del barrio de Monserrat. Podría tratarse de la tía Rosa, ya que algunos de los datos aportarían a ello. No se conoce su apellido de soltera. La misma revista consignaba algunos datos biográficos, supuestamente revelados por la propia protagonista en fechas previas. Relataba que había sido criada en la casa de los Álzaga, para más tarde independizarse (no se aclara si obtuvo la libertad de parte de sus amos o se manumitió) y ganarse la vida vendiendo alfajores y empanadas. Para dedicarse a la venta ambulante bastaba con un exiguo capital y con las habilidades propias para elaborar los productos a comercializar. Se presentaba como una de las pocas alternativas a la miseria y muchos de los descendientes de africanos que habían sido esclavizados estaban familiarizados con esta forma de trabajo. En la ciudad de

⁵⁴³ *Caras y Caretas*, “Muerte de la Tía Rosa a los 133 años de edad”, 4 de octubre 1902.

⁵⁴⁴ *Caras y Caretas*, “Portfolio de curiosidades”, 21 de enero de 1899.

Buenos Aires fue común lo que Eduardo Saguier denominó ‘esclavitud estipendiaria’⁵⁴⁵, es decir una combinación de esclavitud doméstica y a jornal. Para ser más precisos, los esclavos pertenecientes a las familias de Buenos Aires trabajaban en el servicio doméstico, pero en muchos casos, eran obligados a aprender un oficio, si no tenían uno, y a vender su fuerza de trabajo a terceros o a elaborar productos para ser comercializados en la vía pública. Gran parte de lo recaudado en esa venta callejera era entregado al amo –a esto se llamaba jornal- y parte quedaba en su poder, con la posibilidad de ser ahorrado para comprar su libertad o la de algún familiar. Las características de este tipo de esclavitud dieron a los esclavizados a jornal una libertad de movimiento y una posibilidad de socialización, mayores que la que tenían aquellos que sólo estaban ocupados en tareas domésticas en el interior de las viviendas.

Volviendo a nuestra biografiada, tía Rosa también trabajó como mucama en casa de los Azcuénaga, luego de que “*se desbizo la casa del amo Martín, que quería ser rey de estas naciones*”⁵⁴⁶, explicaba Rosa. Allí conoció a San Martín y Belgrano y les cebó mate en varias ocasiones.

Caras y Caretas informa que tía Rosa murió a comienzos del siglo XX, en 1902, a la increíble edad de ¡133 años! Su fecha de nacimiento habría sido, entonces, 1770. ¿Es que alguien podía creer tal longevidad? La nota señalaba que las personas que la conocían estimaban que esa era su edad al momento de la muerte. Ya desde las primeras frases la crónica intentaba ubicarla en un tiempo muy lejano al decir que “*era una de las últimas sirvientas de los comienzos de siglo pasado, de aquellas que llevaban la alfombra a la iglesia para ‘la amita’ y que trataban de ‘su merced’ a cualquier persona que no fuese de su condición*”⁵⁴⁷. Hacia el final de la nota, las referencias acerca de haber sido criada en casa de Álzaga y de haber conocido a San Martín y Belgrano reafirmaban esa intención inicial. Para gran parte de los lectores, sobre todo para los más jóvenes,

⁵⁴⁵ Saguier, Eduardo, “La naturaleza estipendiaria de la esclavitud urbana colonial. El caso de Buenos Aires en el siglo XVIII”. En: *Revista Paraguaya de Sociología*, Año 26, N° 74, Enero-Abril 1985, pp. 45-54.

⁵⁴⁶ *Caras y Caretas*, “Muerte de la Tía Rosa a los 133 años de edad”, 4 de octubre 1902. Referencia a la conspiración de Álzaga ocurrida en junio de 1812. Ver Di Meglio, Gabriel, *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la revolución de Mayo y el rosismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2007. pp. 148-150.

⁵⁴⁷ *ibidem*

esos apellidos ya formaban parte de la historia escrita, sin evocaciones vinculadas a la experiencia.

Respecto de la longevidad de los afrodescendientes, entre 1898 -inicio de la publicación de *Caras y Caretas*- y 1910, hemos hallado diversos artículos que se centran en su ancianidad extrema. Otros ejemplos resaltados por la publicación fueron Marcela Saura de 141 años, Josefa de Castro de 104 años, Ramona Figueroa de Bello de 101 años, Manuel Bello de 103 años⁵⁴⁸; Juana María de Latorre de 109 años⁵⁴⁹, Felipa Larrea de Larrea de 100 años⁵⁵⁰ o Juan José de Urquiza, mazamorrero de escasos 96. Esta exagerada longevidad es un tema enfatizado en las últimas décadas del siglo XIX: “*Los negros son, por lo general, de larga vida; constantemente nos revelan los periódicos la muerte de alguno de edad muy avanzada; no hace mucho se daba cuenta del fallecimiento de Cayetano Pelliza*⁵⁵¹, africano, de 115 años⁵⁵²”. Seguramente habría sido muy difícil saber a ciencia cierta el natalicio de los africanos traídos como esclavos a muy corta edad; sin embargo esta salvedad no se menciona en las diversas publicaciones, ya que la intención es establecer esta asombrosa supervivencia como una característica de la raza negra⁵⁵³.

Con algunos datos biográficos ya esbozados abordaremos las tres imágenes de la pastelera.

Las tres Rosas

Llegaron hasta mí de distinta manera. La primera que conocí fue Rosa Almeyra, el cuadro de Chiama reproducido en libros de arte y expuesto en alguna muestra. Más adelante, relevando números de *Caras y Caretas*, me topé con la fotografía. Y finalmente, gracias a Google Art Project⁵⁵⁴, descubrí el maravilloso dibujo. Maravilloso no tanto por su hechura como por la implicancia que su hallazgo tenía en mi investigación. De no ser por esta digitalización hubiera sido imposible conocer la imagen, guardada en lo inaccesible de los depósitos de un museo. La

⁵⁴⁸ *Caras y Caretas*, “Hijos de tres siglos. Centenarios del Plata”, 5 de enero de 1901.

⁵⁴⁹ *Caras y Caretas*, “La centenaria doña Juana María de Latorre”, 23 de diciembre de 1899.

⁵⁵⁰ *Caras y Caretas*, “Una centenaria-Felipa Larrea de Larrea”, 27 de noviembre de 1909.

⁵⁵¹ Censo de 1869, Cayetano Pelliza, africano de 90 años.

⁵⁵² Wilde, *op. cit.* p. 120.

⁵⁵³ Empleamos la expresión ‘raza negra’ en consonancia con el momento en que aparecen las publicaciones.

⁵⁵⁴ <http://www.googleartproject.com/es/>

existencia de estas tres imágenes lleva a reflexionar acerca de la importancia de la ampliación del corpus de objetos de estudio más allá del canon artístico consagrado. Si sólo se analizara el cuadro de Chiama, estaríamos ante una representación que aportaría bastante poco respecto de las hipótesis de esta tesis. El óleo es la punta del iceberg en torno a la representación de la pastelera y, por lo tanto, la incorporación de imágenes pertenecientes a la misma cultura visual aunque no incluidas en la historia del arte tradicional hace visible lo que está oculto⁵⁵⁵.

Presentaremos las imágenes en el orden en que, conjeturamos, fueron realizadas.

Tía Rosa en blanco y negro (Fig. 11)

Nos mira sentada sobre un banco, sin ofrecernos las delicias que seguramente lleva en la canasta cerrada ubicada a su izquierda. Sus ropas son sencillas: una amplia pollera a cuadros, una gran pañoleta de color claro por la que apenas asoman los puños de su blusa, el infaltable delantal a lunares, suponemos de color rojo, y un pañuelo cubriendo sus cabellos. Sostiene entre sus manos un bastón. Los únicos indicadores de lugar son un escalón y una persiana delante de los cuales se ubica la vendedora. Se trata, sin dudas, de un retrato. No parece haber sido realizado en un estudio fotográfico de los tantos existentes en el último cuarto del siglo XIX en Buenos Aires. La iluminación proviene del costado derecho pero la fuente de luz parece estar muy alta, dejando caer un haz que crea zonas de brillo intenso sobre la frente y la nariz. La mitad derecha de su cara está en sombras dificultándose la visibilidad de los rasgos. Este gran contraste entre uno y otro lado del rostro revela que la iluminación no ha podido ser controlada, probablemente por haberse tomado la fotografía al aire libre, con luz natural.

La fotografía, como ya fue mencionado, ilustra la noticia acerca del fallecimiento de Rosa aparecido en *Caras y Caretas*. Según consta al pie de la nota, su autoría era asignada a la Srita. Clerici y a la revista. La única referencia temporal de la imagen es la de la fecha de su aparición en la revista. Tampoco conocemos hasta el

⁵⁵⁵ Ver Penhos, Marta, “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, 2013. p. 18

momento datos acerca de la autora citada. Sin embargo, se puede afirmar que de las tres imágenes a considerar, la fotografía es la producida en primer término, dentro del último cuarto del siglo XIX.



Fig. 11: *Caras y Caretas*
4 de octubre de 1902

Tía Rosa en lápiz negro (Fig. 12)

La colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires cuenta con un dibujo que lleva la firma PPP, abajo a la derecha, iniciales de Prilidiano Paz Pueyrredón. Está ejecutado a lápiz negro sobre papel⁵⁵⁶ e ingresó a la colección del Museo en septiembre de 1956, dentro de un conjunto de objetos y muebles pertenecientes a la sucesión del Dr. Ricardo Fortunato Olivera. Palmo a palmo, el dibujante buscó reproducir la imagen fotográfica: la inclinación de la cabeza, las manos entrelazadas, los flecos de la pañoleta, la diagonal del bastón, los efectos de luz sobre la cara. Sin embargo, el rostro no posee rasgos definidos, es más una

⁵⁵⁶ Dibujo a lápiz, (s/f), 205x305 mm, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Legajo 6964.

mancha, en la que se adivinan la nariz, los ojos y la boca. Resulta sugestiva esta omisión del rostro habida cuenta del cuidado puesto en copiar el resto de la imagen.



Fig. 12: Atribuido a Prilidiano Pueyrredón
Dibujo



Tía Rosa a todo color (Fig. 13)

Distinta pareciera ser la fuente del óleo⁵⁵⁷ de Epaminonda Chiama. Tal vez el pintor no haya copiado estrictamente la fotografía o del dibujo, sino que los haya recreado. La retratada es la misma, a pesar de las variaciones en su apellido. *Caras y Caretas*, en una nota previa a su obituario, la llama tía Rosa Rosales, mientras que tía Rosa Pérez es su nombre para el artículo sobre su muerte. Por su parte, Chiama titula su cuadro Doña Rosa Almeyra.

Epaminonda Chiama (1844-1921) había llegado a Buenos Aires, procedente de Italia, en 1861 a los 17 años, junto a sus padres. Tomó clases con el pintor Luis Novarese aunque no por mucho tiempo. Su notoriedad proviene de su destreza en la ejecución de naturalezas muertas. También produjo varios retratos, escenas camperas, algunas vistas y obras de temática histórica. Si bien la realización de bodegones se convirtió en un medio de subsistencia primordial, no es menos cierto que se trata del género pictórico que mejor supo plasmar. Encargadas con fines decorativos para un ámbito doméstico, sus naturalezas muertas destacan por el equilibrio, tanto en la composición y uso del claroscuro como en la combinación de texturas, colores y formas. Sus retratos son discretos, sin gran penetración

⁵⁵⁷ Óleo sobre tela, 43 x 59 cm. Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo.

psicológica, y las escenas camperas se encuentran entre lo menos logrado del artista⁵⁵⁸.

Doña Rosa ya no mira al frente, hacia nosotros. Dos altos escalones sirven de sostén para la figura; su brazo derecho se apoya sobre uno de ellos mientras el inferior funciona como asiento. La canasta con la mercancía se ha elevado desde el suelo hasta su regazo y ha perdido su tapa de mimbre, reemplazada por un paño blanco. El fondo es de color neutro, sin indicación de la persiana presente en la fotografía y esbozada en el dibujo. A diferencia de lo que sucede en este, el rostro es claramente visible, el artista se ha esmerado en delinear sus rasgos faciales y la expresión reservada es similar a la de la fotografía. Luce varios anillos en sus manos. Dentro de la paleta oscura empleada en el cuadro, la nota más clara está dada por el paño que envuelve las delicias y el pañuelo que cubre la cabeza. La luz proviene de la derecha proyectando la sombra de la retratada sobre la pared posterior y dando aun más realce a los tonos claros del cuadro. Los puntos focales de la obra son la cabeza de Doña Rosa y su cesta.

⁵⁵⁸ Biografía extraída de Malosetti Costa, Laura, “Del siglo XIX a la pintura del Centenario”. En: *Doscientos años de pintura argentina*, Volumen I Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2013. p. 392.



Fig. 13: Epaminonda Chiama
Tía Rosa Almeyra, la pastelera
Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo'



Las tres imágenes presentan características similares en cuanto a su composición. Representan a una persona aislada, sin casi variaciones en su indumentaria y en los objetos que la acompañan, respondiendo a la lógica de la

retratística. Pero si bien se ubican dentro del género del retrato, podríamos inscribirlas en el género costumbrista, vinculado a la representación de tipos pintorescos. En los álbumes de usos y costumbres, los representados carecen de nombre propio y se constituyen en tipos; aquí la adscripción a esta clase de representaciones es más velada, menos directa, ya que la figura, en las tres imágenes, queda asociada a una persona existente, a la cual, además, se atribuye un nombre propio.

Los álbumes de costumbres de la primera mitad del siglo XIX que contenían litografías y grabados -Bacle⁵⁵⁹, Ibarra⁵⁶⁰, Isola⁵⁶¹ o Pellegrini⁵⁶² entre otros- incluían vistas de las ciudades, escenas urbanas y campestres, y representaciones de los oficios ambulantes; los álbumes con fotografías, posteriores a 1860 -Gonnet⁵⁶³, Panunzi⁵⁶⁴, Christiano Jr.⁵⁶⁵- abundaban en vistas que dieran cuenta del crecimiento y el progreso de las ciudades⁵⁶⁶. Asimismo, era habitual que las publicaciones ilustradas del siglo XIX y principios del siglo XX incluyeran la sección ‘tipos populares’ dedicada a personajes que circulaban por las calles de la ciudad⁵⁶⁷. En general consistía en una descripción verbal acompañada de la imagen correspondiente. La representación plástica del pueblo y de su cuerpo reconoce sus raíces en la Edad Media y tendrá su mayor desarrollo entre los siglos XVII y XIX con el auge de los álbumes de tipos y costumbres. En realidad, se trata de figuraciones estereotipadas de los vendedores ambulantes que caen constantemente dentro de lo folklórico o de

⁵⁵⁹ Bacle y Cia, *Trages y Costumbres de la provincia de Buenos Ayres*, 1833-1834.

⁵⁶⁰ Litografía Argentina, *Trages y Costumbres de la provincia de Buenos Aires*, 1838 (Copia del de Bacle) y *Colección de Escenas y Vistas del País*, 1841.

⁵⁶¹ Litografía de las Artes de Aldao, *Álbum Argentino*, 1845.

⁵⁶² Litografía de las Artes de Pellegrini, *Recuerdos del Río de la Plata*, 1841.

⁵⁶³ *Recuerdos de Buenos Aires y Recuerdos de la Campaña de Buenos Aires*, 1864.

⁵⁶⁴ *Álbum Panunzi*, 1868. Se comercializaba por entregas.

⁵⁶⁵ *Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina*, 1876-1877.

⁵⁶⁶ Para profundizar en este tema ver Alexander, Abel y Luis Priamo, “Recordando a Christiano Jr.”. En: Alexander, Abel; Beatriz Bragoni y Luis Priamo, *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste (1867-1883). Christiano Jr.*, Buenos Aires, BPR, 2002; Tell, Verónica, “Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX”. En: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* Vol. 1, Buenos Aires, Eduntref-CAIA, 2011. pp. 209-233.

⁵⁶⁷ *Correo del Domingo*, *La Ilustración Argentina* y *Caras y Caretas* contaban con esta sección. Las dos primeras ilustraban mediante grabados mientras que la tercera empleaba la fotografía. Fermín Rezábál, discípulo de Prilidiano Pueyrredón, reprodujo algunas de las obras de su maestro para el *Correo del Domingo* y diversos artistas, entre ellos Della Valle, Malharro lo hicieron en *La Ilustración Argentina*.

lo exótico⁵⁶⁸. Con todo, los tipos populares de fines del siglo XIX y principios del siglo XX presentan diferencias respecto de aquellos incluidos en los álbumes de costumbres: incorporaron un crecido número de locos, ciegos, inválidos, pobres y mendigos. La mengua en las imágenes de vendedores ambulantes da cuenta del crecimiento de la ciudad y, por lo tanto, de los cambios en las modalidades de comerciar. El mayor hincapié relativo a la corporalidad de la gente del pueblo, de manera frecuente, es en rasgos asociados con alguna discapacidad, física o mental. Al igual que tía Rosa, eran personas con nombre y apellido que se retrataban en las calles. El mazamorrero de ascendencia africana anteriormente mencionado, Juan José de Urquiza, también tuvo su lugar en la sección tipos populares de *Caras y Caretas*. En estos casos también vemos la superposición de los dos géneros, retrato y tipo.

Como señalamos al inicio de esta sección, la autoría de la fotografía de tía Rosa es conjunta. La falta de información acerca de quién haya sido la Señorita Clerici permite conjeturar que no sería una fotógrafa profesional y que por ello no se trataría de una imagen pensada para ser reproducida con fines comerciales. Respecto de las fotografías Tell indica que “*no suelen estar solas, rara vez hay una única foto en algún lado. El reagrupamiento en álbum o archivos es en cierta medida natural para estas imágenes que hallan en las vecinas acompañamiento, anclaje, ampliación de sentidos. En los álbumes cada imagen establece en parte su significado en relación con las otras, estructurando, juntas, un relato*”⁵⁶⁹. En este sentido entonces, ¿qué ocurre con la fotografía de tía Rosa? En principio su existencia no se vincula con un universo de imágenes con las cuales entablar un diálogo. Siguiendo a Tell, la posterior inclusión de la fotografía en la revista, con motivo de la muerte de la retratada, revertiría esa situación, ya que quizás se podría considerar como ‘coleccionistas’ a las publicaciones periódicas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que emplearon la imagen fotográfica de manera generosa⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ Farge, Arlette, *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos: Historia del pueblo en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Katz, 2008. p. 197.

⁵⁶⁹ Tell, *art. cit.*, p. 232.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

Dentro de la técnica del óleo contamos con una obra que podría afiliarse con la Doña Rosa de Chiama. Me refiero a *El Escobero* de Benjamín Franklin Rawson. En este caso, ¿se podría hablar de un retrato?



Fig. 14: Benjamín Franklin Rawson
El escobero
(1865)
Colección particular

Sin duda, la obra se inscribe dentro del género costumbrista pero no solamente. Nos enfrentamos al viejo problema de las etiquetas, de pensar a los géneros como compartimentos estancos. El pintor lo ha retratado con sumo cuidado, hasta con cierto afecto que se traslada a quien observa la obra. Las facciones del rostro nos muestran a un individuo concreto, a pesar de que no conocemos su nombre. O bien alguien sirvió de modelo al artista, o el artista hizo uso de alguna fotografía existente. Entonces, ¿hay algo que diferencie esta representación de la de tía Rosa en cuanto al género artístico? En primer lugar, podríamos acordar en no considerar al escobero como retrato, dada la falta de información acerca del personaje. En segundo lugar, otro aspecto a considerar

dentro de la retratística es el parecido, la semejanza con el modelo. En este sentido, es probable que quienes hayan podido ver estas imágenes contemporáneamente hayan reconocido a las personas retratadas, familiares en las calles de Buenos Aires. Para nosotros, en cambio, el escobero es una persona absolutamente desconocida; distinto es el caso de doña Rosa Almeyra, ya que al conocerse su nombre es posible esbozar alguna semblanza.

Fotografía, óleo, dibujo. El retorno y la reiteración de la representación de la pastelera resultan sugestivos. Se percibe un gesto de nostalgia en ello, nostalgia por un tiempo que se iba. A pesar de que aun hoy en día existan escoberos o vendedores de churros con sus canastas, tal vez para los habitantes de Buenos Aires de fines del siglo XIX la sensación era que los cambios profundos que ocurrían en la ciudad, el aumento notable de su población producto de la inmigración, la aparición de gran cantidad de comercios de todo tipo, la modernización, terminarían por borrar de las calles de la ciudad a estos personajes típicos y sus pregones. Esta perspectiva nostálgica transforma a la pastelera en un *souvenir*, una suerte de talismán capaz de preservar intactos aspectos de los viejos días y también literalmente como un *souvenir* en el uso francés, vale decir una realidad “*cuya materialidad se ha escapado, que existe sólo a través de la narrativa*”⁵⁷¹. Si, como presumimos, la fotografía es la primera de las imágenes realizadas, la representación de la pastelera pasó de una técnica masiva para ese momento, pasible de ser reproducida, a obras únicas como lo son el dibujo y el óleo. Suponemos que la vendedora ya había muerto cuando Chiama realizó la pintura, por lo cual parece conmemorar su figura desde una visión nostálgica. ¿Habrá existido comitente para el óleo de Doña Rosa, la pastelera? El pintor podía vivir de su arte, sobre todo de la venta de bodegones apropiados para decorar los comedores de quienes podían afrontar el gasto de encargarlos. De su autoría se conocen también retratos como el de Juan Esteban Ezcurra o el de Lorenzo Balcarce. No tenemos respuesta a la pregunta planteada pero, por lo pronto, se podría inferir que el artista se lo obsequió o se lo vendió a la familia Ezcurra. O tal vez algún miembro de la familia haya sido el comitente. Sabemos que para sus temas costumbristas tomó apuntes en las estancias “El Pino” y “La Recoleta”

⁵⁷¹ Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1984. p. 135

pertenecientes a esta familia y se convirtió en su artista favorito, en especial de Juan Esteban. Asimismo el legajo de la obra da cuenta de que la misma fue donada al Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo' por Josefa de Ezcurra y es probable que la obra forme parte de la colección desde la inauguración del museo en 1923. En este sentido Taullard, en su libro de 1927, reprodujo el óleo indicando que había sido donado por la señorita Ezcurra⁵⁷².

En cuanto al dibujo, cuya autoría se asigna a Prilidiano Pueyrredón por las iniciales que se pueden ver en él, se omite todo título. Por nuestra parte, creemos que la atribución es errónea. ¿Sería posible que tía Rosa hubiera posado en el estudio del pintor para la realización de este dibujo o que el artista se hubiera tomado el trabajo de retratar a la anciana en la calle, lugar donde desempeñaba su labor? La probabilidad de que cualquiera de estas situaciones pudiera haber tenido lugar es muy baja frente a la opción de que el dibujo haya tenido como fuente la fotografía ya mencionada. A pesar de desconocer la fecha de realización de la fotografía, es poco probable que Prilidiano Pueyrredón la hubiera copiado. El artista murió en 1870 y conjeturamos que la fotografía fue tomada en fecha posterior. En relación con esto Amigo señala que durante la década de 1930, época en que la pintura y el grabado decimonónico estuvieron en auge, aparecieron muchas obras costumbristas y retratos que el mercado solía atribuir a Pueyrredón, cuestión que continúa en las prácticas comerciales⁵⁷³.

Luego de lo argumentado hasta aquí consideramos que la identidad individual de Rosa queda enmascarada detrás de un tipo social generalizado. Quisiéramos dejar en claro que para el caso de Doña Rosa la noción de retrato es mucho más fuerte que para los otros dos casos. La fotografía, en su doble carácter icónico e indicial⁵⁷⁴, es un registro ineludible de su existencia: Rosa estuvo efectivamente frente a la cámara fotográfica. Estamos ante una imagen producida, tal vez con el consentimiento de la modelo pero no hecha como un encargo con vistas a ser

⁵⁷² Taullard, Alfredo, *Nuestro Antiguo Buenos Aires*, Buenos Aires, Talleres Peuser, 1927. p. 357.

⁵⁷³ Roberto Amigo, comunicación personal. Asimismo, el historiador del arte indica que en ese período circulaban gran cantidad de obras falsas o mal atribuidas –que Bonifacio del Carril solía romper- y que ha podido ver, por ejemplo, pinturas de Benjamín Franklin Rawson con la rúbrica PPP agregada.

⁵⁷⁴ Schaeffer, Jean Marie, "El icono indicial". En: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990. pp. 45-77.

entregada como *carte de visite* a sus conocidos o para formar parte de un álbum familiar. La intención de su realización se vincula con la representación de tipos populares propios de las calles de Buenos Aires, comunes a lo largo del siglo. El solapamiento entre retrato y tipo es lo suficientemente claro. Más escurridizo es plantear la superposición con el estereotipo. ¿Qué elementos lo acercarán a este modo de representación? Tomando en su conjunto las tres imágenes encontramos dos factores que se convierten en piedra de toque para la existencia de una tensión entre retrato, tipo y estereotipo, y que desplazan el innegable carácter de tipo social de estas representaciones hacia una representación estereotípica. En primer lugar, el anclaje de la mujer afrodescendiente a un oficio que era y es asociado estrechamente con los descendientes de africanos; y en segundo lugar, la reiteración de la misma imagen de la retratada en diversos medios artísticos como una necesidad de fijación de ese rol laboral. Aun en el presente el imaginario social concerniente a los afroargentinos les asigna este papel. Como ejemplos cotidianos podemos mencionar algo tan masivo como la negra cocinera de los envases de harina Blancaflor (Fig. 15) o la vendedora de mazamorra de los actos escolares para las fechas patrias, y, a un nivel menos extendido pero que llamó poderosamente mi atención, una casa de venta de empanadas –exquisitas, por cierto- llamada “La negra Simona”. En la puerta de algunos de sus locales suele haber una estatua tamaño natural de la negra Simona ofreciendo sus empanadas con una amplia sonrisa que permite ver sus dientes (Fig. 16). La indumentaria que luce, casi un disfraz a estas alturas, tiene invariablemente una fuerte predominancia del color rojo, la presencia del delantal y del pañuelo que cubre la cabeza. Estas imágenes actuales no han variado mucho respecto de las de hace mucho más de un siglo. Si no fuera por los azules ojos de Simona.



Fig. 15

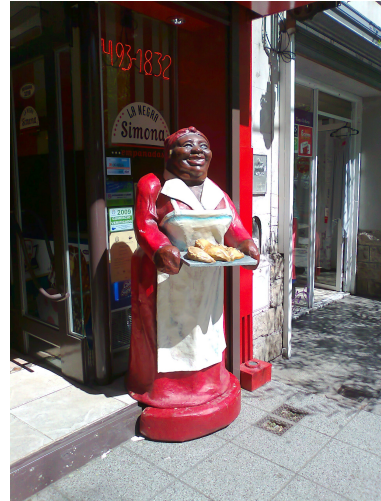


Fig. 16



Los tres retratos considerados en el capítulo representan a un soldado raso, una vendedora de pasteles y uno de los bufones de Rosas. No hemos dado aun con otros retratos de afrodescendientes que no hayan sido encargados por ellos mismos. Entonces la inquietud que se nos presenta es por qué se ha buscado retratar a tres personas que han desempeñado oficios o cumplido roles efectivamente realizados por gran parte de la población afroargentina, pero no exclusivamente. Consideramos que esta asignación de roles sociales y laborales, próximos a los que se vieron obligados a jugar durante la esclavitud, se convirtieron en estereotípicos. Esta operación circunscribió a los afrodescendientes al pasado, desterrándolos de ese presente y, por ende, del futuro.

Parte II
Autorrepresentaciones

Capítulo 5

Biografías y retratos: entre el progreso y el afecto

La comunidad afroporteña, a la que venimos haciendo referencia, integraba en su seno tanto los nombres propios que se pueden reconocer a través de la prensa periódica y las publicaciones, como aquellos que permanecen desconocidos. Estos últimos resultan mucho más difíciles de rastrear, aunque por medio del entrecruzamiento de datos aportados por las publicaciones periódicas y los registros censales de 1855, 1869 y 1895 se podrían comenzar a armar algunas genealogías. Sin embargo, aquí nos centraremos en personas que, debido a su trayectoria tanto dentro como fuera del grupo de población, resultaron relevantes para los propios descendientes de africanos de fines del siglo XIX. De la lectura de la prensa de la segunda mitad de aquel siglo surge una cantidad de individuos imposible de incluir en su totalidad en esta investigación. Allí se encuentran los nombres de quienes escribían cartas a la redacción de los periódicos, se desempeñaban como redactores, publicaban anuncios publicitarios, concurrían a tertulias y participaban y/u organizaban eventos culturales diversos como conciertos, conferencias, bailes, sociedades carnavalescas, etc. Con frecuencia muchos de ellos intervenían en más de una de estas actividades. Por lo tanto, y con el fin de definir una lista de descendientes de africanos notables para esta comunidad, tomaremos en consideración de manera especial una fuente que pone de relieve ciertas personalidades afroargentinas. Se trata de una compilación biográfica publicada por miembros del propio grupo social en la década de 1880. Cabe destacar que el interés en esta obra radica en que está conformada no sólo por el texto sino también por los retratos correspondientes a cada biografiado, lo que la hace particularmente rica para el análisis. La incorporación de litografías dentro de las publicaciones conllevaba un costo monetario nada desdeñable para una comunidad con recursos generalmente escasos, por lo cual resulta de interés indagar acerca de las motivaciones de su inclusión y analizar, además, qué relación se establece entre imágenes y textos. Nuestra propuesta es que existió la intencionalidad de instaurar un imaginario colectivo que rescatara del olvido a figuras valiosas para la comunidad. De allí surgen

diversas preguntas interrelacionadas: ¿quiénes formaron parte de este listado de notables?, ¿existieron criterios para esta selección?, ¿la lista estaba consensuada?, ¿los enfrentamientos entre miembros de la comunidad, rastreables a lo largo de las publicaciones periódicas, tuvieron algún grado de influencia en la formulación definitiva del conjunto de biografías? La instauración de ese imaginario se vincularía con la necesidad de afirmar la existencia histórica del grupo, existencia que antecede a los contemporáneos de las publicaciones y que, se pretendía, continuara en el futuro. Creemos que esta compilación biográfica buscaba dar continuidad a la historia de los afrodescendientes en Argentina, entretejiendo relatos de vida, acontecimientos históricos de la nación y prácticas culturales y sociales de la sociedad ampliada y del propio grupo. En una primera aproximación se podría argumentar que, para los miembros de la comunidad, dar rostro a esos textos implicaba la búsqueda de reconocimiento e identificación con los retratados, a través de algo tan eficaz como una imagen. Esta idea cobra especial relevancia si consideramos que en gran parte de los casos, los biografiados y los potenciales lectores de las publicaciones tenían una relación sumamente estrecha, muchas veces íntima y familiar. Vinculado a este punto cabe la pregunta de si la obra estaba dirigida sólo a la población afroporteña o si se aspiraba a una circulación más vasta. Por otro lado, es insoslayable tener en cuenta que este tipo de publicaciones, cuyo formato incluía textos biográficos y retratos, era un género extendido en la sociedad mayor⁵⁷⁵. El ejemplo más notorio, a pesar de haber sido editada dos décadas antes, lo constituye la *Galería de Celebridades Argentinas*, publicada entre 1857 y 1858 en el Estado de Buenos Aires, cuya finalidad era establecer un imaginario colectivo del que formaran parte ciertos hombres republicanos como ejemplos morales y estímulos al sentimiento de pertenencia a una identidad política⁵⁷⁶. Las publicaciones

⁵⁷⁵ La escritura de semblanzas o diccionarios biográficos es una práctica que se extendió al siglo XX y aún a nuestros días. Eran una práctica habitual que las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo incluyeran ensayos biográficos y retratos de personalidades relevantes de la historia o contemporáneas en sus distintos números. Como ejemplo se podrían mencionar el *Correo del Domingo* (1864-1868) y *La Ilustración Argentina* (1881-1888). No siempre los compendios biográficos incluyen retratos, y cabe destacar las *Biografías Argentinas y Sudamericanas*, escrito hacia la década de 1930 por Jacinto Yaben, que contiene imágenes.

⁵⁷⁶ Amigo, Roberto, "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)". En: AA.VV. *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX*. Menciones Especiales. Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1998. Buenos Aires, FIAAR, 1999. p. 12

que dieron cuenta de semblanzas biográficas continuaron apareciendo en las últimas décadas del siglo y en el siglo XX. En ese contexto -un momento histórico en el que el afán didáctico de conmemoración estaba en pleno auge- la comunidad afroargentina buscaba hacerse visible y ser reconocida como parte de la nación y del modelo civilizatorio de fines del siglo XIX. Y el primer objetivo, buscado afanosamente por estas obras, era lograr un sentido de pertenencia al grupo de población⁵⁷⁷ y generar una memoria compartida, tomando como pilares determinadas personalidades consideradas modélicas.

Celebridades afroargentinas: colecciones de biografías

Las semblanzas biográficas a las que hemos aludido aparecieron en Buenos Aires en la década de 1880 formando parte del *Almanaque del progreso para 1881* (1880), editado por Luis M. Garzón. El análisis se centrará en esta publicación, pero también haremos referencia a un libro posterior que lleva por título *Beneméritos de mi stirpe* (1899), escrito por Jorje Miguel Ford y en una línea similar a la propuesta por el *Almanaque*. Ambas compilaciones biográficas vieron la luz en un lapso de tiempo no muy extenso, pero sí particularmente intenso en cuanto a la actividad pública del grupo. Presentaban, como dijimos, las historias de vida de hombres de la comunidad afroargentina, población que, según venimos estudiando a lo largo de esta tesis, gran parte de los intelectuales de fines del siglo XIX consideraba, por esos años, en vías de extinción. Existen divergencias y similitudes en los formatos y contenidos de ambas ediciones en las que no podremos ahondar. Sin embargo, dejaremos constancia, en el caso de las diferencias, que la primera de ellas conformaba un conjunto de noticias biográficas escritas por autores diversos, e incluidas en el *Almanaque del Progreso para 1881*, mientras que la segunda fue publicada en forma de libro y tenía un único autor. En cuanto a las similitudes sobresalen la intención de

⁵⁷⁷ Si bien hemos empleado la noción de comunidad ampliamente en esta tesis, quisiéramos aquí problematizarlo siguiendo lo propuesto Brow para quien este concepto refiere a un sentido de pertenencia conjunta. El autor señala que existe un proceso continuo y generalizado en la vida social de los pueblos de comunalización o de conformación de comunidades. Asimismo este proceso genera, de manera constante y cambiante, exclusiones e inclusiones. Brow, James, "Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past". En: *Anthropological Quarterly* 63, no. 1, 1990, pp. 1-6.

recordar a miembros de la comunidad considerados dignos de conmemoración, y la adopción de una combinación entre texto e imagen para escribir las biografías.

La sección “Noticias Biográficas” del *Almanaque...* era, según su editor Luis M. Garzón, casi el motivo de la existencia de la publicación:

Muchas son las razones que nos han inducido a emprender esta publicación (...) Sin embargo, una sola bastaría para poner a salvo nuestras intenciones y probar de la manera más clara y evidente que nos ha guiado el más puro desinterés y el amor al adelanto y progreso de nuestra sociedad. (...) Es verdaderamente lamentable el completo abandono que todos hacemos de nuestros hombres y de nuestras cosas, en menoscabo de nuestro propio progreso, y creemos que nadie podrá increparnos como una falta o atrevimiento el que nos hayamos propuesto por este medio arrancar esos hombres y esas cosas del fondo del olvido donde tan largo tiempo han vivido y viven ignorados.

Creemos que esta sola razón basta y sobra para que esta sencilla publicación merezca la protección e indulgencia de la sociedad a que pertenecemos⁵⁷⁸

Por su parte, Ford, en una línea similar a la planteada por Garzón, indicaba que su libro se trataba de un conjunto de biografías escritas para “*la perpetuación de la memoria de tanto hombre activo e inteligente que ha poseído nuestra raza en las riberas del Plata*⁵⁷⁹”. Asimismo, los textos buscaban que las vidas de estos antecesores sirvieran de modelo a seguir para la juventud afroargentina.

(...) Creemos que al extractar, rindiéndoles el tributo de nuestro aprecio, prestamos un servicio a nuestra casta que sería un crimen, como lo es desgraciadamente, ignorara las luchas paternas y viera en ellas su derecho a obrar en razón directa del adelanto de las épocas, a pedir un sitio, con títulos suficientes, en el concierto del día. (...) lo que deseamos es el recuerdo y el estímulo de los hombres de color, por eso nos ocuparemos de muchos contemporáneos existentes, porque deseamos que su labor aliente el entusiasmo por la ilustración y no sean chispas perdidas los hombres que descuelle en la tierra de nuestras afecciones sino muchos, todos si posible fuera⁵⁸⁰.

En este sentido resulta innegable la función pedagógica que adoptaban las biografías. Se podría pensar que estas colecciones se erigieron, tomando prestado el concepto de Pierre Nora, en ‘lugares de memoria’, en sus tres dimensiones: material, funcional y simbólica⁵⁸¹, y cuyo propósito fundamental era “*detener el tiempo, bloquear el*

⁵⁷⁸ Garzón, Luis, *Almanaque del progreso para 1881*, Buenos Aires, p. 1.

⁵⁷⁹ Ford, Jorje Miguel, *Beneméritos de mi stirpe. Esbozos Sociales*, La Plata, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1899. p. 8.

⁵⁸⁰ *idem*, pp. 24.25.

⁵⁸¹ Nora, Pierre, “Between memory and history. Les Lieux de Mémoire”. En: *Representations*, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, Spring. pp. 18-19

*trabajo del olvido, establecer un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial, todo para capturar un máximo de sentido con la menor cantidad de signos*⁵⁸². Sin embargo, esta lectura debe ser matizada, ya que la circulación que pudieron haber tenido estas publicaciones, a nivel de la sociedad mayor, fue bastante limitada. Por lo cual introduciremos la noción de ‘memoria subterránea’ propuesta por Michael Pollak⁵⁸³, quien describe a la memoria como el campo de disputa entre una memoria oficial o nacional y las llamadas “*memorias subterráneas*” que perduran en los sectores marginados de la sociedad. La memoria se convierte así en un ámbito de afirmación de identidades, en el cual las dimensiones subterráneas serían la expresión de grupos silenciados, minoritarios, que buscarían el reconocimiento de su existencia y por ende de sus derechos, y la apropiación de su historicidad⁵⁸⁴. Este tipo de memoria puede verse de manera bien concreta en las publicaciones periódicas afroporteñas. Allí se presentaban distintas posiciones respecto de asuntos variados, vinculados al modelo civilizatorio de fines de siglo. Las querellas se desarrollaban en torno a las formas de sociabilidad, las tradiciones, la educación, los empleos y oficios a desempeñar, etc. Aunque el reclamo del cumplimiento de los derechos que las leyes le otorgaban como ciudadanos y la intención de incorporar a la comunidad en la historiografía nacional a través del relato de los hechos históricos que los involucraban, eran permanentes desde la caída de Rosas. Un punto altamente conflictivo lo representaba la defensa o el apoyo de las tradiciones ‘bárbaras’ o ‘semibárbaras’ a la que habían sido afectos sus padres y abuelos en épocas pasadas. Estas prácticas incluían las modalidades que adoptaban los bailes y las tertulias desplegadas por algunos miembros de la comunidad, apoyadas por unos y menospreciadas por otros. De manera irónica, *La Juventud* manifestaba: “*Insistir a que vuelva el Liso y el Nacional tan solo, no puede ser; que vuelvan los demás bailecitos también y con ellos el Moño y el Cintillo punzó*⁵⁸⁵.” Geler señala que:

Lo “bárbaro” producía pánico, aún para un defensor de la memoria comunitaria. Por eso, había que alejarse de la barbarie que signaba a las

⁵⁸² *idem*, p. 19.

⁵⁸³ Pollak, Michael, “Memória, esquecimento e silêncio”. En: *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, Vol. 2, N° 3. 1989. pp. 3-15.

⁵⁸⁴ Lima da Silva, Wilton Carlos, “Biografias: Construção e reconstrução da memória”. En: *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 11, n. 20, 2009. pp. 151-166.

⁵⁸⁵ *La Juventud*, “Opiniones favorables”, 30 de abril de 1876.

mamás y a los viejos rosistas pero también de la barbarie del africanismo, ambos condensados en un mismo elemento: el baile, donde el candombe podía ser asimismo el pericón o el cielito. (...) Sin embargo, los intelectuales afroporteños se enfrentaban a una fuerte resistencia dentro de la comunidad, evidencia de la importancia fundamental de los bailes para ella⁵⁸⁶.

En el caso de las biografías se puede hablar de una actitud moderada, de una instancia de negociación con el resto de la sociedad por parte de los intelectuales afroporteños, que no sería posible en la posición defensora de las tradiciones ‘ancestrales’ de los bailes. Está claro que los impulsores de la empresa biográfica formaban parte de quienes buscaban alejarse de ese pasado, para ellos deshonoroso, y bregaban para que su comunidad se insertara en el marco de la civilización y el progreso. De esto da cuenta la lista de nombres seleccionados —que dejó de lado a aquellos militares que actuaron en las filas rosistas⁵⁸⁷— y el ocultamiento o la justificación de la participación de algunos de los biografiados en ese bando. Las ideas de los autores, teóricos y literatos, que se exponen en las biografías, y sobre todo en el texto de Ford, están en consonancia con los que circulaban entre los intelectuales de la sociedad ampliada. Cuando se trata de biografías de oficiales afroargentinos, los acontecimientos históricos, en especial las batallas en las que fueron partícipes, por los que se instaba a preservarlos del olvido, son los mismos hechos que conmemoraba la historia oficial. Sin embargo, a pesar de que se pueda hablar de una memoria nacional factual compartida, esta conclusión no aporta demasiado a la discusión sobre una memoria colectiva total. El interés principal residiría en indagar cuál es el sentido que cada grupo otorgaba a esos acontecimientos⁵⁸⁸. Como señalamos en párrafos anteriores, una de las exigencias primordiales de quienes las escribieron se centraba en ser reconocidos e incluidos dentro de la memoria nacional, lo cual pone de manifiesto la imposibilidad de una memoria homogénea promovida desde los escritos hegemónicos. Eran concientes de

⁵⁸⁶ Ver Geler, Lea, “Capítulo III: Bailes, candombes, rifas y tertulias”. En: *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario. Prohistoria/TEIAA, 2010. p. 98.

⁵⁸⁷ En el *Almanaque* se menciona, en la biografía de Morales, a Barbarín, Narbona y Chapaco, oficiales que actuaron durante el gobierno de Rosas.

⁵⁸⁸ Candau, Joël, *Memoria e Identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2001. p. 35. Candau va más allá al plantear que, el dar prioridad al sentido que se les otorga a los acontecimientos históricos, resulta problemático que todos los individuos de un país puedan compartir esta memoria nacional.

su situación marginal, del olvido al que se encontraban sometidos, pero consideraban que, en primer lugar, estos predecesores debían ser recordados por su propia comunidad, y a partir de allí, exigir los derechos que se les negaban. Si la memoria colectiva es, como dice Candau, una representación, es lícito aplicar el concepto que propone Chartier sobre las luchas de clase, género, raza, etc. como “*luchas de representación, que ponen en conflicto las imágenes que los grupos o los poderes creen dar de sí mismos, y las que, contra su voluntad, les son impuestas por sus competidores*”⁵⁸⁹. En este sentido también nos acercamos a la idea de memorias subterráneas de Pollak.

El formato elegido para desarrollar las biografías, que incluía una semblanza y un retrato, seguía las formas de cualquier otra compilación. Salvando la distancia que imponía la carencia de medios económicos de los miembros de la comunidad, ¿en qué se asemejaba y en qué se distanciaba la publicación que nos ocupa de obras más ambiciosas como la *Galería de Celebridades Argentinas*⁵⁹⁰, ejemplo paradigmático del siglo XIX sobre el tema?

La *Galería de Celebridades* fue publicada por entregas en el Estado de Buenos Aires, antes de la unificación del país y, en lo que respecta a los textos, contó con autores diversos. A pesar de que el proyecto era de más largo aliento, se publicaron sólo nueve semblanzas⁵⁹¹ de la veintena pautada originalmente. Desde el inicio, la continuidad de la publicación estuvo supeditada a la recepción que pudiera tener por parte del público. Los retratos correspondientes fueron litografiados por Narciso

⁵⁸⁹ Chartier, Roger. “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. En: *Punto de vista*, N° 39, 1990. p. 44

⁵⁹⁰ *Galería de Celebridades Argentinas. Biografías de los Personajes más notables del Río de la Plata*. “Por los señores Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento, Juan M. Gutiérrez, Félix Frías, Luis Domínguez, General Ignacio Álvarez y Thomas, y otros más”. Con retratos litografiados de Narciso Desmadryl. Buenos Aires, Ledoux y Vignal Editores, Librería de la Victoria, Imprenta Americana, 1857.

⁵⁹¹ El general José de San Martín (escrita por Sarmiento), Bernardino Rivadavia (por Juan María Gutiérrez), el general Manuel Belgrano (por Mitre), el deán Gregorio Funes (por M. Lozano), el almirante Guillermo Brown (por J. T. Guido), Manuel J. García (por M. R. García), Mariano Moreno (por Manuel Moreno), Florencio Varela (por Luis Domínguez) y el general Juan Lavalle (por Pedro Lacasa).

Desmadryl⁵⁹², quien había dirigido una colección de hombres célebres en Chile⁵⁹³, e impresos en el taller de Jules Pelvilain. Las litografías precedían a la escritura de los textos y tenían una importancia fundamental en el proyecto⁵⁹⁴, como lo atestigua la nota publicada por Mitre en *Los Debates*: “*Commemorar los hechos de sus hombres ilustres y salvar sus facciones del olvido, ha sido siempre una religión para los pueblos libres. (...) Las vidas de los hombres ilustres de un pueblo, y las imágenes de ellos conservadas en el lienzo, sobre el papel, en el mármol o en el bronce, son modelos y símbolos de virtud, de gloria o de inteligencia que forman su más rico tesoro*”⁵⁹⁵. Esta preeminencia de lo visual tal vez llevó al descuido en la edición de la colección⁵⁹⁶ y a la poca calidad de algunos de los textos. Cada retrato se encuentra enmarcado por una forma oval y se incluye la firma manuscrita del prócer. Este proyecto editorial mitrista con base en la tradición de Mayo y de las reformas rivadavianas, tenía el propósito de celebrar la memoria de la elite posrevolucionaria porteña, construyendo un imaginario colectivo a partir de ciertos hombres republicanos que funcionaran como ejemplos morales y estímulos al sentimiento de pertenencia a la identidad política del Estado de Buenos Aires⁵⁹⁷.

Podemos decir que las tres colecciones de biografías a las que hemos hecho referencia –las Noticias Biográficas del *Almanaque*, *Beneméritos...* y la *Galería de Celebridades Argentinas*- convergían en un objetivo similar, claramente explicitado.

⁵⁹² Nació en Lille (Francia) en 1801. -1890). Pintor, grabador y litógrafo. Asistió a la Escuela de Bellas Artes de París y a la Escuela Francesa de Roma donde estudió con Guillaume Guillon Lethière, pintor procedente de la isla de Guadalupe, hijo de un oficial francés y de una mulata libre. Desmadryl ejecutó grabados de obras destacadas de la pintura francesa. En 1847 arribó a Chile donde permaneció hasta su muerte en Valparaíso (Chile) cerca de 1890.

⁵⁹³ *Galería nacional o Colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile*. “Escrita por los principales Literatos del País; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl, autor de los grabados i retratos”, Santiago de Chile, 1854. La obra contenía 48 biografías con su correspondiente retrato al comienzo de cada una, litografiado a página completa, y había sido comandada por el propio presidente de Chile, Manuel Montt. Esta publicación fue de mejor calidad y mayor extensión que su par argentino; sus contenidos son mas densos y conflictivos ya que presenta visiones alternativas del pasado (Wasserman, Fabio, *Entre Clio y la Polis. Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de la Plata (1830-1860)*, Buenos Aires, Teseo, 2008). De acuerdo con Michel Melot, el género de las biografías ilustradas había sido inaugurado en Francia en 1856 por el *Diogène* de Amédée Rolland y Étienne Carjat. Michel Melot, *op. cit.*, p. 332. Debe notarse, sin embargo, que la *Galería* chilena fue publicada en 1854.

⁵⁹⁴ Amigo, *op. cit.*, p. 19; Wasserman, *op. cit.*, pp. 69-73.

⁵⁹⁵ Citado en Amigo, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁹⁶ En la carátula figuran autores que finalmente no publicarían ningún trabajo (Álvarez Thomas y Félix Frías). En su Prospecto se mencionan biografías que fueron hechas por autores distintos de los indicados, se publicaron algunas que no habían sido anunciadas y se suspendieron otras que se habían prometido.

⁵⁹⁷ Amigo, *op. cit.*, pp. 13-23.

Tenían la intención, en primer lugar, de salvar del olvido a los hombres que resultaban notables merced a sus méritos y virtudes tanto cívicas como morales. Por ende, y en segundo lugar, esos hombres servirían como ejemplo, se constituirían en modelos de comportamiento a seguir por la juventud y las generaciones futuras. Finalmente, la preservación y la ejemplaridad les otorgarían un lugar en las memorias respectivas (oficial/nacional, subterránea/afroargentina). Algunas de las frases recogidas de las tres fuentes son elocuentes al respecto: “*hombres importantes de nuestra sociedad que han sabido dejar un recuerdo dulce e imperecedero en los fastos de la leyenda patria y en el corazón de sus contemporáneos, sirviendo de estímulo, de abnegación y ejemplo de virtud*”⁵⁹⁸; “*lo que deseamos es el recuerdo y el estímulo de los hombres de color, por eso nos ocuparemos de muchos contemporáneos existentes, porque deseamos que su labor aliente el entusiasmo por la ilustración*”⁵⁹⁹; “*las glorias de esos hombres es la más rica herencia del pueblo argentino (...) En esas vidas encontrará la generación actual modelos dignos de imitar*”⁶⁰⁰. En este punto resulta interesante la vinculación que Wendorf establece entre el autor de una biografía y un embalsamador⁶⁰¹, si se considera que su misión era preservar el recuerdo del biografiado. Ciertamente, una preservación más completa se logra cuando se combinan semblanza escrita y retrato.

Interesa especialmente analizar el papel de las imágenes en esta clase de publicación. Como vimos, en la *Galería...* los realizadores de las imágenes jugaron un rol fundamental. La elección del artista Desmadryl estuvo precedida de su fama, producto de haber ejecutado una obra de las mismas características en Chile. Amigo conjetura que es probable que Sarmiento haya tenido participación en el encargo de la *Galería...* a este litógrafo, habida cuenta de sus varias estadías en el país vecino y su afición a relacionarse con pintores⁶⁰². Los retratos son de una factura excelente, esperable en un artista como él. Las fuentes de las que derivan son diversas: óleos, daguerrotipos, miniaturas, grabados. Aquellos que tuvieron como fuente un daguerrotipo transmiten, como es de esperar, un mayor verismo. De los militares de

⁵⁹⁸ Bello, Froilán P., “El teniente coronel D. Casildo Thompson”. En: *Almanaque del Progreso para 1881*, Buenos Aires, 1880.

⁵⁹⁹ Ford, Jorje Miguel, “Domingo Sosa. Coronel de la nación”. En: *Beneméritos*, p. 25

⁶⁰⁰ Mitre, Bartolomé “Introducción”. En: *Galería de Celebridades Argentinas*. p. 1

⁶⁰¹ *Boswell's Life of Johnson*, Oxford, Clarendon Press, 1964, Vol I, p. 30, Citado por Wendorf, Richard, “Ut Pictura Biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts”. En: Wendorf, R (ed.). *Articulated images: the Sister Arts from Hogart to Tennyson*. Minnessota Press, 1983. p. 106.

⁶⁰² Amigo, *op. cit.*, p. 14.

la lista, sólo el general Lavalle lleva uniforme. San Martín, Brown y Belgrano lucen vestimenta civil, cosa habitual para este último en este tipo de representación, pero no para los otros dos próceres. Es posible que esta decisión tuviera como motivo la posibilidad de copiar los rostros de un daguerrotipo, tal vez considerado como una imagen más fidedigna de los semblantes a retratar.

El propósito educativo, así como otros aspectos de este tipo de publicaciones, tiene claros antecedentes en una larga tradición de la historia occidental. Trazaremos un breve recorrido por esta práctica, tomando en consideración aquellas obras que incluyan biografías y retratos. Para comenzar se puede señalar que los retratos tienen afinidades con el género de la biografía. Desde el siglo XVI en adelante esto fue un presupuesto habitual y comenzaron a publicarse, con cierta frecuencia, biografías y retratos grabados de manera conjunta. A pesar de no cumplir con este último requisito, resulta difícil evitar la mención del padre del género biográfico en la cultura occidental, Plutarco y sus *Vidas Paralelas*, ya que fue una fuente obligada en la que algunos de los autores trabajados parecen abreviar⁶⁰³. Plutarco manifestaba que su interés se centraba en las “vidas”, no en las “historias”, y señalaba que un mínimo detalle, como una frase o una broma, a menudo revelaban mucho más del carácter de una persona que las batallas en las que hubiera participado⁶⁰⁴. Ya en el Renacimiento encontramos las *Vidas* de Vasari. En la segunda edición de 1568 –en la que se incluyeron retratos–, el autor declaraba que no sólo quería dar cuenta de los hechos y lugares que rodeaban a los artistas y sus obras sino que además era su intención atender a la forma en que esos hombres llevaban adelante su vida y su carrera, “*quello che in vero insegna a vivere e fa gli uomini prudenti*”⁶⁰⁵. Durante la segunda mitad del siglo XVII en Francia tuvieron lugar dos proyectos que se convirtieron en los modelos a seguir para la gran cantidad de biografías colectivas que se publicaron en el siglo XVIII. El primero fue una galería de retratos encargados por el cardenal Richelieu en 1632 para su palacio parisino (hoy el Palais Royal). En esta serie estaban representados 25 hombres franceses ilustres: reyes, ministros, prelados y guerreros, y las pinturas fueron realizadas por Simon Vouët y

⁶⁰³ La referencia a este autor de la antigüedad aparece en los textos de Ford y Mitre

⁶⁰⁴ Plutarco, *Vidas Paralelas: Alejandro Magno y Julio Cesar*, Madrid, Edaf, 1994. p. 39.

⁶⁰⁵ Vasari, Giorgio “Proemio della seconda parte delle vite”. En: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giusti, 1568.

Philippe de Champaigne. Las leyendas y la decoración auxiliar que acompañaban a las pinturas expresaban virtudes, tales como lealtad, piedad, valor militar, etc., que el comitente buscaba asociar con su persona. La colección no se conserva ya que fue destruida durante un incendio ocurrido en el siglo XVIII. Sin embargo, existe un registro de ellas ya que en 1655, se publicó un libro que contenía los retratos grabados y un ensayo biográfico de cada personaje. Hacia fines de ese siglo, Charles Perrault escribió *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (1696), un conjunto de semblanzas de más de cien personalidades destacadas de distintas disciplinas, cuya finalidad era poner en evidencia el honor de Francia. Al igual que en el encargo de Richelieu, el escritor se concentró en personalidades francesas pero exclusivamente del siglo XVII. Por su parte, la historiadora del arte West señala que la relación entre biografía y retrato alcanzó su mayor auge entre los siglos XVIII y XIX, y un ejemplo notable lo constituye *Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution* (1760) de James Granger. Aunque la publicación original del libro era un volumen único, ediciones posteriores se vieron aumentadas con gran cantidad de retratos grabados y para 1824, la publicación constaba de seis volúmenes⁶⁰⁶. En el prefacio Granger expresaba que en toda época y nación, distinguida por las artes y el aprendizaje, existía una tendencia a transmitir a la posteridad, la memoria y aun las características de personas ilustres. Afirmaba además que “ninguna invención ha respondido mejor al objetivo de la perpetuación de la memoria de los hombres ilustres como el arte moderno del grabado⁶⁰⁷” y contraponía la utilidad de poseer un conjunto de estos grabados frente a las galerías de retratos. No sólo debido a la accesibilidad por su costo sino además, y principalmente, porque era posible abarcar en una mano y casi con un golpe de vista, gran cantidad de imágenes. A su vez, manifestaba que la función de los mismos no era sólo a hacer foco en los sentidos, colmando las necesidades de entretenimiento y curiosidad sino que debía dirigirse al intelecto, comunicando ideas “sobre la forma y rasgos verdaderos de toda persona valiosa representada y la distinción de familias y hombres de mérito superior⁶⁰⁸”.

Además de las colecciones de biografías se podría mencionar otra vertiente en relación con este tema: las galerías de retratos. En el párrafo anterior

⁶⁰⁶ West, Shearer, *Portraiture*. New York, Oxford University Press, 2004. p. 50.

⁶⁰⁷ Granger, James, *Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution*, 1769. p. xiv.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. xv.

mencionamos la galería encomendada por Richelieu, aunque no fue la primera en su tipo. La primera de la cual se tiene conocimiento también se realizó en Francia, en el siglo XIV y perteneció al duque Juan de Berry. Posteriormente, a mediados del siglo XVI, la circulación de los libros traducidos del latín que reproducían las pinturas del *Museo* de Paolo Giovio en Como (Italia)⁶⁰⁹ tuvo como resultado el crecimiento de este tipo de emprendimientos. Durante el barroco la práctica se impuso en las cortes reales europeas y, en España el principal ejemplo fue la galería de retratos de Felipe II en el Palacio de El Pardo. En ella estaban representados, de manera jerárquica, sus familiares de la Casa de Austria. También la nobleza adoptó esta moda y se hizo costumbre que las casas contaran con un espacio destinado a ‘Sala de Linajes’. Esta influencia no tardó en llegar a América donde fueron frecuentes las series de virreyes, de miembros de la iglesia o de corporaciones civiles⁶¹⁰. Las funciones para las cuales fueron ideadas estas colecciones no eran las mismas. En el caso de los virreyes, predominaba la función conmemorativa, el propósito de dejar un documento que diera cuenta del funcionario actuante. Las series correspondientes a las agrupaciones tanto civiles como eclesiásticas conllevaban la intención de crear un sentido de pertenencia al grupo en cuestión. Para el siglo XIX la concepción de una colección de retratos vinculada a una estirpe familiar cedió su lugar a galerías que representaba intereses nacionales. En este sentido, un hito importante lo constituyó la fundación de la National Portrait Gallery en Londres, cuya finalidad principal era mantener y desarrollar ‘toda la tradición nacional’. Este conjunto de retratos incluía tanto a hombres de la realeza, la aristocracia y las clases altas, involucrados en la política del país, como a aquellos que tuvieron un papel relevante en las artes y las ciencias. Se incluyó a quienes se consideraban dignos de admiración y emulación tanto por cumplir con los estándares de belleza como por sus logros y su comportamiento social. Hooper-Greenhill indica que a la función pedagógica de las

⁶⁰⁹ *Elogia virorum litteris illustrium* (1546), *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (1554).

⁶¹⁰ Ver Ríbera, Adolfo Luis, *El retrato en Buenos Aires (1580 – 1870)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Colección IV Centenario de Buenos Aires, 1982. pp. 68-70; Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*, 2003. pp. 71-72; Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. pp. 81-82.

galerías de retratos se agregó un rol moral a través del montaje y del significado otorgado a estas piezas de la cultura visual⁶¹¹.

Caracterización de ambas compilaciones

Almanaque del Progreso para 1881 con ilustraciones: En su título nada hace referencia a que se trata de una publicación afroporteña. Sin embargo, esta omisión se subsanó mediante la inclusión de un hombre de tez oscura en la tapa, sosteniendo parte del título de la obra a manera de acróbata. La imprenta encargada de su realización no era ninguna de las comunes de la época. Es probable que por razones de costo económico se haya elegido la Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios del Colegio Pío IX que funcionaba en la iglesia de San Carlos Borromeo del barrio de Almagro, creada en 1879. La publicación tiene 128 páginas y cuenta con 11 retratos y tres caricaturas grupales. El almanaque no sólo era un listado anual del santoral y las fiestas religiosas, información relacionada a la agricultura, datos astronómicos y auspicios publicitarios sino que también incluía artículos, traducciones, poemas y notas humorísticas agrupadas en secciones. El diseño de las tablas mensuales referidas a las festividades religiosas y a la agricultura seguramente estaba predelineada y no se encuentran grandes diferencias con las publicadas en cualquier otro almanaque correspondiente a ese año⁶¹². En cambio, los textos, están completamente escritos o traducidos por miembros de la comunidad afroporteña. Respecto de las imágenes, fueron litografiadas en el taller de Constantino Grand y la mayor parte de los retratos fueron realizados por Ventura Robustiano Lynch. Volveremos más adelante sobre estos actores.

⁶¹¹ Hooper Greenhill, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge, 2000. p. 23.

⁶¹² Entre ellos *Almanaque de Buenos Aires para 1881*, *Triple almanaque para todos. 1881*, *Almanaque Sud-Americano para el año 1881*, todos con ilustraciones y una sección literaria. En algunos de ellos también se incluía una sección festiva y retratos de hombres célebres.



El almanaque había sido ideado con el nombre de *Almanaque de La Broma* y su aparición fue anunciada para noviembre de 1879 en ese periódico afroporteño⁶¹³. Para diciembre de ese mismo año se anunciaba que, por falta de tiempo, no se había podido publicar y que Luis Garzón aprovecharía el material ya escrito para editar el *Almanaque del Progreso*⁶¹⁴. En números subsiguientes se publicitaba su inminente aparición y se alababan los retratos hechos por Ventura Lynch. Su precio sería de 15\$ y los puntos de venta se ubicaban en Salta 70, Confitería Maipú, Cangallo esquina Maipú, y Confitería Lima esquina Alsina. Finalmente el almanaque se concretó en enero de 1881 con una tirada de 500 ejemplares⁶¹⁵. *La Broma* proclamaba que “es un libro que debían obtener y conservar todas las familias de color e incoloras (¿?)⁶¹⁶”. Aun el diario *La Nación* se hizo eco de su aparición:

Hemos sido obsequiados con un ejemplar de un nuevo almanaque que, con el título de “El Progreso”, ha sido lanzado a la circulación. Este libro tiene un mérito especial: ha sido concebido, escrito y editado por miembros de la clase de color, con tan excelente éxito, que no desmerece en nada de los mejores que aquí se han publicado. Contiene interesantes noticias biográficas, precedidas con los respectivos retratos de los beneméritos jefes argentinos. Además encierra artículos literarios, poesías, cuentos, retratos y caricaturas⁶¹⁷.

⁶¹³ *La Broma*, Sección Noticias Varias, 16 de octubre de 1879.

⁶¹⁴ *La Broma*, Sección Noticias Varias, 4 de diciembre de 1879.

⁶¹⁵ *La Broma*, Sección Varillazos, 27 de enero de 1881.

⁶¹⁶ *La Broma*, Sección Varillazos, 3 de febrero de 1881. Respecto de la marcación según el color de la piel Lea Geler analiza las posiciones adoptadas por *La Broma* y *La Juventud* (*op. cit.*, pp. 335-336).

⁶¹⁷ *La Nación*, Sección Noticias: “Almanaque del Progreso”, 26 de enero de 1881.

El almanaque estaba dirigido fundamentalmente a los afroporteños y es probable que, a pesar de su anuncio en diarios porteños, haya tenido escasa circulación entre el resto de la población. La sección de nuestro interés, “Noticias Biográficas”, ocupa más de la mitad del total de la edición. Se desarrollan en ella seis biografías escritas por tres autores, con sus correspondientes retratos litografiados. El ejemplar que hemos consultado se guarda en la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Su estado de conservación no es óptimo y falta una de las caricaturas grupales⁶¹⁸.

Las imágenes litografiadas están realizadas en un tipo de papel más ligero al del resto de la publicación, y fueron adjuntadas sin seguir la numeración correlativa de las páginas. Esto se debe a limitaciones de carácter tecnológico: para la década de 1870/80, la impresión de una litografía requería de una prensa distinta de la tipográfica⁶¹⁹. Respecto de sus realizadores, Grand era de nacionalidad francesa y había arribado a Buenos Aires en 1854. A su llegada al país se había desempeñado como panadero. Hacia 1870 ya tenía su local litográfico en la calle Cangallo 198⁶²⁰. Sus obras más conocidas las realizó junto al pintor José Aguyari⁶²¹. Por su parte, Lynch pertenecía a una familia acomodada de la ciudad y fue pintor, músico y escritor. No se conocen datos acerca de su formación pictórica y su producción plástica es escasa y no de la más alta factura. Como intérprete de violín y piano dio conciertos en el Jardín Florida, local de esparcimiento que se ubicaba en la calle Florida entre Córdoba y Paraguay, ejecutando piezas de inspiración rural. En esta temática también estuvieron centradas las investigaciones que realizó para el diario

⁶¹⁸ Hemos sabido de la existencia de esta caricatura por hallarse una reproducción en Cirio, Norberto Pablo, *Tinta Negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*, Buenos Aires, Teseo, 2009.

⁶¹⁹ Para estudios acerca de las publicaciones ilustradas en la Argentina de fines del siglo XIX, ver las investigaciones de Sandra Szir, entre ellas “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX”. En: Garabedian, M, Szir, S. y Lida, M, *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo, 2009.

⁶²⁰ *Impuesto de patentes: Registro de los contribuyentes de la ciudad de Buenos Aires*. Año 1870, Buenos Aires, Imprenta de El Nacional, 1870. p. 6.

⁶²¹ Nació en Venecia en 1843. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes de Venecia. Llegó a Buenos Aires hacia 1869 y realizó una exposición de sus acuarelas en la antigua casa Fusoni. Tuvo un rol muy importante en la institucionalización de las artes en el país, no sólo por su papel como docente sino por su participación al interior de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, de la cual fue nombrado presidente en 1883. Falleció en Buenos Aires en 1885.

La Patria y que fueron publicadas como libro en 1883 bajo el título *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la Cuestión Capital de la República* (ediciones posteriores se titularon *Folklore bonaerense* y *Cancionero bonaerense*). Se conocen pocas obras de su labor como pintor, entre la que se pueden mencionar *Los últimos momentos del doctor Alsina* (Complejo Museográfico Provincial ‘Enrique Udaondo’, Luján), realizada en 1878, poco tiempo después del fallecimiento del homenajeado. Este lienzo, de grandes dimensiones, ha sido calurosamente elogiado por Pagano⁶²². Del mismo año, 1878, es el *Combate de Peribebuy*, una de las batallas libradas durante la guerra de la Triple Alianza, que junto con *Un episodio de la batalla de Santa Rosa*, se halla en el Regimiento 6 de Infantería “General Viamonte”, con asiento en Mercedes (Provincia de Buenos Aires). Aunque en la mayor parte de las biografías se señala 1883 como el año de su muerte, su fallecimiento ocurrió en 1888.

Beneméritos de mi estirpe. Esbozos sociales: Se trata de un libro aparecido en 1899 e impreso en la Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de La Plata. Su autor es Jorge [sic] Miguel Ford. En la primera página, Ford escribió una dedicatoria en letras de molde al Dr. Joaquín Castellanos⁶²³: “*Para vos, distinguido polemista y fecundo poeta, que fustigasteis por medio de ‘El Borracho’ los vicios de una sociedad incipiente, va dedicada la silvestre hoja intelectual de vuestro admirador.*” El libro está encabezado por un prólogo de cinco páginas, escrito por Augusto Marcó del Pont⁶²⁴, titulado “La redención de una raza” y por las palabras del propio Ford a sus lectores. Marcó del Pont daba cuenta de sus conocimientos de las principales corrientes de pensamiento occidental y señalaba su concordancia con la teoría del origen único de la especie humana. También criticaba la institución de la esclavitud, que tenía como responsable a fray Bartolomé de Las Casas, a partir de la cual se había perdido el “*equilibrio de las razas*”. Este equilibrio se basaba en que cada una de ellas -amarilla, negra, blanca, cobriza- pertenecía a uno de los cuatro continentes. Para restablecerlo

⁶²² Pagano, José León, *El Arte de los Argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933. pp. 165-166.

⁶²³ Nació en Salta en 1861. Abogado, periodista y poeta. Tomó parte en las revoluciones de 1890 y 1893, como seguidor de Alem. Fue diputado de la legislatura de la Provincia de Buenos Aires y del Congreso Nacional (1900 y 1914). Elegido en 1919 como gobernador de la provincia de Salta no pudo terminar su mandato por inestabilidades políticas. Falleció en Buenos Aires en 1932.

⁶²⁴ Nació en Buenos Aires en 1870. Abogado, fue catedrático de la Escuela Superior de Comercio y de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires. Falleció en 1933.

el autor proponía el retorno al África como el mejor porvenir para la raza negra. Por su parte, Ford reservó el despliegue de su bagaje de conocimientos teóricos para la escritura de las biografías. A diferencia de Marcó del Pont, en sus palabras introductorias no aludía al “*retorno al África*”. Allí declaraba su intención explícita: preservar del olvido a aquellos miembros de su comunidad que habían logrado destacarse en distintas áreas. Asimismo el autor consideraba que el libro no daba cuenta de la cantidad de nombres merecedores de recordarse, por lo cual hizo explícita su intención de publicar un segundo tomo de *Beneméritos...*, supeditado a la recepción de este primer volumen. El libro se extiende por 126 páginas y cuenta con catorce biografías, cada una con el retrato del biografiado. “*No levantará tal vez mucha polvareda pero el hogar del negro tendrá un libro de enseñanzas prácticas en cuyas páginas encontrará bastante alimento para fortalecer su espíritu*”⁶²⁵, escribió el prologuista. Resulta incierta la circulación que haya podido tener el libro, tanto en la propia comunidad como en el resto de la sociedad. Sin embargo es probable que la repercusión haya sido escasa, habida cuenta de que, al parecer, no se publicó la segunda parte anunciada por el autor⁶²⁶. En cuanto a los retratos, en su mayor parte son fotograbados, con excepción de aquellos correspondientes a los seis biografiados en el *Almanaque*, que reproducen los de la publicación de 1880. El volumen de *Beneméritos...* consultado pertenece al acervo de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Al igual que con el *Almanaque*, el libro carece de algunas páginas, específicamente tres retratos⁶²⁷. No es que hayan sido omitidos, sino que las páginas han sido cuidadosamente extraídas ex profeso del ejemplar. En el año 2002 la colección ‘Letras de la Memoria’ de la editora Catálogos hizo una reedición del libro, auspiciada y declarada de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación. En esta nueva publicación no fueron incluidos los retratos. Cabe señalar que éstas, el *Almanaque* y *Beneméritos...*, son las únicas compilaciones de biografías de afroargentinos escritas por miembros de la comunidad⁶²⁸.

⁶²⁵ Marcó del Pont, Augusto, “La redención de una raza”. En: Ford, *Beneméritos...*, p. 5.

⁶²⁶ Hasta la fecha no hemos hallado esta segunda entrega en ninguno de los reservorios consultados.

⁶²⁷ Al parecer el ejemplar de la biblioteca de La Plata se encuentra completo. Las imágenes faltantes me fueron facilitadas por Lea Geler.

⁶²⁸ En 1979 se publicó *Argentinos de origen africano*, compendio que abarca 34 biografías. Su autor, Marcos de Estrada (no afrodescendiente), retomó las catorce semblanzas de Ford y agregó veinte nuevas biografías. Entre las nuevas se encontraban doce militares (dos de ellos

El *Almanaque* como núcleo para el análisis

Como ya expresamos al comienzo del capítulo, el interés principal está centrado en el análisis del *Almanaque del Progreso*. Los motivos de esta decisión se fundamentan no sólo en la extensión del libro de Ford, que tornaría casi imposible su examen exhaustivo en esta tesis, sino también en los criterios diversos que presenta la inclusión de los retratos en cada publicación. En el primer caso, todas las imágenes fueron realizadas especialmente y con vistas a su inclusión en el *Almanaque*. No ocurrió lo mismo con *Beneméritos...*, cuyos retratos corresponden a imágenes realizadas con anterioridad a la edición. No obstante, cabe señalar que la distancia temporal entre los escritos conllevó un cambio en las tecnologías de impresión⁶²⁹ que, seguramente, marcaron esta discrepancia. El fotograbado, como técnica de reproducción de imágenes, permitió que las mismas pudieran ser incluidas en las publicaciones a la par de los textos. Nuestra intención es dar prioridad al análisis del *Almanaque* como la primera obra que dio rostro a los afroargentinos considerados memorables, creando un retrato conjunto, y señalar conexiones puntuales con el libro de Ford.

Veamos ahora quiénes son los elegidos en el *Almanaque del Progreso* y cuáles pudieron ser los motivos de esta selección.

Almanaque del Progreso: biografías familiares

Domingo Sosa, Casildo Thompson (padre), José María Morales, Horacio Mendizábal, Felipe Mansilla, y Federico Espinosa fueron los seis elegidos para integrar esta sucinta compilación. La elección de personas merecedoras de este recuerdo/homenaje incluyó a cuatro militares, un poeta y un músico (en realidad dos músicos, ya que Thompson también lo era). El orden en que se suceden es el

¡¡mujeres!!), cinco músicos, dos pintores y un actor. Estrada relevó la información acerca de estas personalidades afrodescendientes de distintas publicaciones (legajos militares, memorias y crónicas, historias de la música y de la pintura, etc.). Se trata de una edición de bajo costo en la cual no se han incluido retratos. Para 2014 se prevé la aparición de un diccionario biográfico, editado por Oxford University Press (USA), que abarca más de 100 personalidades afroargentinas, desde los tiempos coloniales hasta el siglo XXI. Esta publicación tampoco contará con retratos.

⁶²⁹ Cfr. Szir, *op. cit.*

señalado más arriba y no hay un criterio expreso para el ordenamiento de las semblanzas. A diferencia de los diccionarios biográficos, en este caso no se sigue un orden alfabético ni cronológico para su sistematización (tampoco en la *Galería...* se da este ordenamiento, funcionan otros criterios relacionados con que se trataba de sueltos, y no de una publicación que abarcara todas las biografías juntas. Respecto de esta selección de nombres, y teniendo en cuenta los frecuentes debates y posturas diversas que se daban en las publicaciones afroporteñas acerca de los intereses de la comunidad, surge la pregunta de si estos hombres elegidos estaban consensuados. Además resulta importante resaltar que se evitó biografiar a aquellos que participaron en el bando rosista, aunque Narbona⁶³⁰ y Barbarín⁶³¹, que alcanzaron el rango de teniente coronel en las filas del Restaurador, fueron brevemente aludidos en la biografía de Morales. Tampoco Falucho fue de esta partida. Aunque la más notoria es la ausencia del coronel Lorenzo Barcala. Los periódicos afroporteños habían dado cuenta del coronel unitario en más de una ocasión, especialmente en un artículo escrito para *La Juventud* en el que el periodista denunciaba el olvido de la presencia de las tropas y oficiales de origen africano en los libros de historia nacional que comenzaban a publicarse en el último cuarto del siglo XIX⁶³². Tan es así en cuanto al recuerdo de Barcala que en agosto de 1882 un grupo de jóvenes promovió la creación de un centro social que se llamaría Club Barcala, cosa que se concretó en octubre de ese año⁶³³. En el caso de Falucho su falta es menos sorprendente ya que, como hemos señalado en otro capítulo de esta tesis, el soldado del Callao no parecía formar parte de la memoria colectiva de la comunidad⁶³⁴. Cabe destacar que, de los seis hombres, sólo uno de ellos se encontraba con vida en el momento de la publicación: el coronel José María Morales. Esto daría cuenta del respeto y la preponderancia de Morales dentro de su comunidad.

⁶³⁰ Poco se sabe de este oficial afroargentino. Andrews (*op. cit.*, p. 262) señala que fue destacado partidario del gobernador Rosas y, supuestamente, uno de los líderes de la mazorca. Falleció en 1850.

⁶³¹ Nació en África en 1781. Fue traído como esclavo a Buenos Aires a fines del siglo XVIII. Fue comandante del batallón Restaurador de las Leyes. Falleció a los 55 años y se le ofició una misa de cuerpo presente en la iglesia de san Francisco. Falleció en Buenos Aires en 1836.

⁶³² *La Juventud*, “Los cabellos de la aurora empiezan a iluminar la naturaleza”, 30 de octubre de 1878. Ver Gelet, *op. cit.* pp. 214-215.

⁶³³ *La Broma*, “Club Barcala”, 11 de agosto de 1882.

⁶³⁴ Ver el análisis sobre el monumento a Falucho en el capítulo 4 de esta tesis.

Los encargados de redactar los textos fueron Casildo G[ervasio] Thompson, Froilán P[lácido] Bello y Manuel T[adeo] Posadas. Esta diversidad de autores implicó, a su vez, una variación de estilos de escritura. No obstante, se mantiene el relato cronológico, característico de una historia de vida. A su vez, las biografías cuentan con algunos elementos propios del modo de enunciación descriptivo, que estructuran su contenido (aunque no todos aparezcan en cada una de ellas): a) Lugar y año de nacimiento y de muerte, b) lo relativo a la familia, c) modalizaciones apreciativas, d) indicadores de contribuciones (a la literatura, a la historia, etc.), e) obras o hechos salientes, f) indicador de negritud, g) seudónimo, h) proyección nacional⁶³⁵. El análisis de las seis biografías nos permitirá también introducir a los autores de las mismas, miembros importantes de la comunidad afroporteña.

La primera semblanza es la del Coronel D. Domingo Sosa, escrita por Manuel T. Posadas. El autor se limita a narrar los hechos históricos en forma cronológica y es probable que haya tenido en su poder el legajo militar de Sosa que le permitió dar cuenta de cada una de las acciones en las que participó el coronel. Nos anticipa: “*No pretendemos engalanar este modesto trabajo con esos adornos literarios tan impropios e inadecuados a las biografías o narraciones históricas, y que si bien es cierto que le dan una forma elegante y un hermoso colorido cierto es también que las despojan de su verdadera importancia que es la claridad y sencillez de la narración*”⁶³⁶. El texto es corto (en comparación con las de Thompson o Morales, personas equiparables en méritos y actuaciones militares) y algo seco, y su lectura resulta un poco monótona. Por tal motivo, cabría la pregunta de si esto fue así por el escaso talento literario del autor. Manuel T[adeo] Posadas⁶³⁷ (1841-1897) fue músico, militar y periodista. Sus dotes como violinista le permitieron impartir clases y dar conciertos en el Antiguo Teatro

⁶³⁵ Oliveira, Énio de, *Antologias de literatura negra brasileira e estadunidense e ensino de língua(s): Lineamentos para a Formação Intercultural/Discursiva de Professores de Inglês no Brasil*, Tesis de Doutorado, Universidad de Campinas, 2010. p. 58.

⁶³⁶ *Almanaque*, p. 17.

⁶³⁷ Existen dudas acerca del segundo nombre de Manuel Posadas. El periodista firmaba sus artículos como Manuel T. Posadas. No obstante, algunos investigadores lo llaman Manuel G., correspondiendo a Gervasio. Sin embargo, descendientes contemporáneos de la familia afirman que su segundo nombre era Tadeo. A esta confusión se suma que su hijo, también músico, tenía el mismo primer nombre que su padre, Manuel, variando el segundo, Lucio. Es probable que el enredo provenga del libro de Ford (1899), ya que lo llama Manuel G. (aunque en el índice escribe Manuel T.) Agradezco la información sobre el segundo nombre de Posadas a su descendiente, la artista plástica María Gabriela Pérez (Maga).

Colón y en el Teatro de la Ópera de la ciudad de Buenos Aires. Como militar, Posadas participó en la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), formando parte del batallón liderado por el coronel José María Morales. En lo que respecta a la política, fue seguidor incondicional de Bartolomé Mitre. Durante la campaña para las elecciones presidenciales de 1874, Posadas fue el redactor responsable del periódico afroporteño *El Artesano*, que apoyaba la candidatura de Mitre⁶³⁸. Participó en la Revolución desatada ante la derrota mitrista y posteriormente en la Revolución de 1880, encabezada por Carlos Tejedor, luego de que Julio A. Roca fuera elegido presidente, y actuó en las batallas de los Corrales Viejos y de Puente Alsina en el batallón Sosa que comandaba el coronel José María Morales. Escribió artículos para el diario *La Nación* y también para periódicos afroporteños como *La Broma* y *La Juventud*. De esta última publicación sobresale un análisis crítico que realizara en junio de 1878 sobre el poema *Canto al África* de Casildo G. Thompson⁶³⁹. De la lectura de este último se podría afirmar que el estilo seco adoptado por Posadas en la biografía de Sosa es deliberado y no responde a una falta de habilidad como escritor.

La segunda de las biografías, dedicada al Teniente Coronel D. Casildo Thompson, fue escrita el 31 de diciembre de 1879, no por su hijo, Casildo G. Thompson -de quien nos ocuparemos en párrafos posteriores- como podría esperarse, sino por el periodista y poeta Froilán Plácido Bello (1853-1893). Se trata de una de las biografías más extensas del *Almanaque...*, cuenta con 16 páginas y sólo es superada por la de Morales. El autor se excusa de no tener la hoja de servicios militares debido a que la viuda de Thompson, Sabina Sosa, la había enviado para ponerla en consideración de una de las comisiones de la Cámara de Diputados, con el fin de que le otorgaran una pensión. La semblanza está dividida en cinco partes: I) una introducción, II) infancia y juventud y algo de la vida política. El autor relata en esta parte una serie de anécdotas centradas en mostrar el afán de Thompson por la civilización y el progreso de la población afro. Allí se da cuenta de la fundación de la

⁶³⁸ Geler, Lea, “«Aquí... se habla de política». La participación de los afroporteños en las elecciones presidenciales de 1874”. En: *Revista de Indias*, Año LXVII, 240, pp. 459-484.

⁶³⁹ Las biografías de Posadas, Bello y Thompson (hijo) fueron tomadas de *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*. (editors in chief Henry Louis Gates, Jr. and Franklin K. Knight), que Oxford University Press publicará en 2014. Lea Geler y Florencia Guzmán editoras para la sección Argentina, Uruguay y Paraguay. [en prensa]

sociedad Fraternal, del Club político coronel Sosa y de su fidelidad a Bartolomé Mitre, III) faceta de músico, IV) vida militar y V) epílogo.

Fruto de su propio esfuerzo e iniciativa, Bello logró alcanzar una muy buena formación intelectual que le permitió evitar el trabajo como sirviente, destino laboral bastante frecuente dentro del seno de la comunidad afroporteña. Fue colaborador en distintos periódicos afroporteños, entre ellos *El Unionista* (fines de 1877-principios de 1878) y *La Broma*, para el cual escribió numerosos artículos donde en ocasiones firmaba con el pseudónimo de Romeo. Entre 1878 y 1879 integró diversas asociaciones, como la Sociedad de Educación, que tenía como objetivo la creación de una escuela para niños y niñas afroporteños, la Sociedad 'Fomento de las Bellas Artes', asociación destinada a celebrar conferencias literarias y científicas y de las cuales participaron varios intelectuales afroporteños de la época como Juan Blanco de Aguirre, Santiago y Mateo Elejalde, Rosario Iglesias, Ernesto Mendizábal, Casildo G. Thompson, y fue secretario de la Sociedad de Socorros Mutuos La Protectora, entidad creada en 1877 y que aun se encontraba activa en 1930. En 1884 fundó y fue director de la revista *El Eco Artístico*⁶⁴⁰ que se publicó durante los dos años siguientes y de la que fueron administradores y propietarios Bernardino Posadas -de quien nos ocuparemos en el capítulo 6- y Froilán Lloveras.

La tercera de las biografías es la del Coronel D. José M. Morales, escrita el 31 de diciembre de 1879 por Casildo G. Thompson (1856-1928). Como se señaló previamente, es la más extensa y cuenta con casi 20 páginas. Consta de 3 partes: una introducción, el relato en sí, y un epílogo. En lo que respecta a su autor, podemos decir que era músico, poeta y militar y había participado bajo las órdenes de Morales en la Guerra de la Triple Alianza. Es probable que los primeros estudios de música los haya recibido de su padre, para luego perfeccionarse en la Escuela de Música y Declamación de la provincia de Buenos Aires, a la que también concurrió Manuel Posadas. También fue alumno del violinista y director de orquesta italiano Nicola Bassi, quien actuó en Buenos Aires entre 1873 y 1887. En 1905 y 1907 intervino en los concursos de música sacra auspiciados por la revista *Santa Cecilia* y por la

⁶⁴⁰ Ha sido imposible hasta el momento dar con el paradero de algún número de la revista. Hemos consultado en distintas bibliotecas: Nacional, del Congreso, la de La Plata, la de la Universidad de Córdoba. Se conoce su existencia por la mención que hace Ford en su libro y por el *Anuario Bibliográfico* de Navarro Viola que aporta características de la publicación.

Conferencia Vicentina de los Padres de la Iglesia de la Inmaculada Concepción, en los cuales logró dos primeros premios y una mención. De su carrera en las milicias podemos mencionar su participación en las revoluciones de 1874 y 1880 y la obtención del grado de capitán. Casildo G. Thompson era un activo participante en la prensa afroporteña de las décadas de 1870 y 1880, tanto a través de artículos y cartas de su autoría como cuando se hacía referencia a sus actividades como pianista. Al igual que Bello actuó en la Sociedad Fomento de Educación y en la Sociedad Fomento de las Bellas Artes. En el marco de estas conferencias Thompson presentó su poema *Canto al África*, de notable difusión dentro de la comunidad. El mismo fue leído el 1º de abril de 1878 en una de esas primeras reuniones y fue publicado por primera vez el 10 de junio de ese año en el periódico *La Juventud*. Como mencionamos con anterioridad, en tal ocasión el periodista Manuel T. Posadas realizó un exhaustivo análisis crítico de la obra. A su vez, este poema fue publicado en el *Almanaque* que se está analizando, y Ford también lo incluyó en la biografía de Casildo G. Thompson que escribió para su libro *Beneméritos de mi estirpe*. Resulta interesante señalar que las distintas publicaciones del poema presentan variaciones entre sí. No sólo hay modificaciones en palabras o frases -que no desvirtúan sustancialmente el sentido- sino que se agregaron estrofas hacia el final. Estos versos añadidos otorgan un cierre conciliador al poema, cuyo tono de denuncia del proceso de esclavización de los africanos por parte del hombre blanco se puede apreciar en el resto de la composición.

La cuarta biografía se ocupa del poeta Horacio Mendizábal. Al igual que para la de Morales, Thompson fue su autor. El biografiado era el hermano mayor de Ernesto Mendizábal⁶⁴¹ y fue autor de libros de poemas publicados en la segunda mitad de la década de 1860. Ambos eran hijos del matrimonio conformado por Rosendo Mendizábal⁶⁴² y Margarita Hornos, quienes se preocuparon de que sus hijos pudieran acceder a una muy buena educación. Horacio nació el 16 de septiembre de 1846 en Montevideo (Uruguay), aunque vivió en Buenos Aires desde muy corta edad, según se puede constatar en el censo parroquial de 1855⁶⁴³. Tuvo dos hijos con

⁶⁴¹ Ver capítulo 2 de esta tesis.

⁶⁴² Ver capítulo 6 de esta tesis.

⁶⁴³ Argentina, Capital Federal, censo de 1855, *Family Search*
<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-266-11775-94953-96?cc=1469065>

Petrona Escalada: Sergio Ciriaco y Rosendo Anselmo Mendizábal, compositor de “El Entrerriano” (1897), primer tango cuya partitura fue impresa. Hasta esa fecha, lo habitual era que los músicos de tango ejecutaran sus temas de oído y no quedaban registrados más que en la memoria de quienes los escuchaban.

Respecto de Horacio Mendizábal, Lewis⁶⁴⁴ señala que se trata de un poeta cuyo estilo está en consonancia con la tendencia romántica del siglo XIX, representada en el país por escritores como Echeverría y Mármol. En el primero de sus libros titulado *Primeros Versos* (1865), dedicó varias de las composiciones a miembros de su familia, como sus hermanos Ernesto y Virgilio, y a personas de la comunidad afrodescendiente como los militares Domingo Sosa y José María Morales. A pesar de emplear recursos netamente románticos en su poesía, aludió en reiteradas ocasiones a problemáticas cercanas a su propia comunidad. Su segundo libro, *Horas de Meditación* (1869), lo dedicó al “*eminente educacionista argentino y presidente de la República*” Domingo Faustino Sarmiento y en él abordó temáticas referidas a la libertad, a la discriminación existente en la sociedad local y a la posibilidad de progreso para los de su raza a través de la educación. En especial el poema *Mi canto* condensa muchas de las ideas del bardo respecto de los tópicos señalados⁶⁴⁵. Ambos libros pueden encontrarse en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Congreso. En esta última se guardan en la colección Juan María Gutiérrez, conformada por la biblioteca personal del escritor, y los ejemplares llevan una dedicatoria manuscrita. Otra nota da cuenta de que Mendizábal era alumno de la Universidad y es probable que de allí provenga la relación con Gutiérrez, a la sazón rector de dicha institución. Horacio Mendizábal falleció el 8 de abril de 1871, víctima de la fiebre amarilla. Contrajo la enfermedad, que azotó Buenos Aires ese año, luego de sumarse a la Comisión Popular creada en marzo por un grupo de médicos con el fin de luchar contra la epidemia y brindar ayuda a quienes se veían afectados por ella.

La quinta biografía corresponde al Sargento Mayor Felipe Mansilla y también fue escrita por Casildo G. Thompson. Dentro del conjunto de militares afroargentinos, Mansilla es uno de los que menos ha trascendido su entorno comunitario. A diferencia de Sosa, Morales, Thompson, Mendizábal o Espinosa,

⁶⁴⁴ Lewis, Marvin A, *Afro-Argentine discourse: another dimension of the Black diaspora*, University of Missouri Press, 1996. pp. 70-73.

⁶⁴⁵ En páginas siguientes se reproduce parte del mismo.

quienes se desempeñaron en cargos políticos, fueron músicos o literatos y/o estuvieron al frente de empresas asociativas, la única actividad conocida del sargento es la de haber participado en las milicias. La semblanza escrita por Thompson (hijo) es bastante escueta, consta de apenas dos páginas. El autor daba sus razones al respecto señalando la imposibilidad de acceder a la foja de servicios del militar. Considerando que Mansilla había fallecido en 1879, Thompson tomó en cuenta los relatos de algunos de sus compañeros de armas para realizar la biografía.

La sexta y última biografía es la de Federico Espinosa, escrita por Manuel T. Posadas. Espinosa (1830-1872), pianista y compositor, fue apodado el ‘Strauss argentino’ por la notoriedad de sus valeses, y reconocido aun por personas ajenas a la comunidad afroporteña de la segunda mitad del siglo XIX. Fue autor de numerosas piezas de baile, como mazurcas, minués, polcas, valeses y contradanzas. Espinosa, además de ser músico de profesión, tuvo un importante desempeño como militar entre 1852 y 1870. Participó en la Revolución y la Contra revolución ocurridas luego de la caída de Rosas, desempeñándose en la Guardia Nacional como ayudante mayor del coronel Domingo Sosa. Con posterioridad se halló en la batalla de Cepeda (23 de octubre de 1859) y, luego de la unificación del país en 1861, participó en la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). En esta guerra formó parte del batallón liderado por el coronel José María Morales en el que también se encontraban Casildo Thompson y Manuel Posadas. El apogeo de su carrera como pianista tuvo lugar entre 1855 y el inicio de la Guerra del Paraguay en 1865. No sólo era contratado para tocar en bailes y tertulias sino que también impartía clases de piano, lo cual hacía de la música una forma de sustento económico. Solía acompañar los bailes en el Club del Progreso, reducto en el que se reunía la elite porteña, e interpretar piezas musicales en diversos salones de vistas panorámicas, entre ellos el *Salón de Recreo* y el *Salón de las Delicias*. Desde mediados de la década de 1850, en pleno desarrollo de la cultura visual urbana en el Estado de Buenos Aires, las salas de vistas ópticas llegaron a ser un lugar privilegiado de la sociabilidad de la ciudad⁶⁴⁶. Estos sitios de esparcimiento contaban con gabinetes de lectura y acogían exposiciones de cuadros

⁶⁴⁶ Telesca, Ana María y Roberto Amigo, “La curiosidad de los porteños. Los temas y el público de las salas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”. En: *Historia de la Fotografía. Memoria del 5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Comité Ejecutivo Permanente, 1997. pp. 33-36.

de artistas locales y conciertos de piano o de órgano. En ocasiones, era el lugar elegido por los músicos locales para estrenar sus vales, mazurcas o polcas. La cantidad de salones de este tipo era importante y su ubicación en la trama de la ciudad daba cuenta del público potencial al que estaba dirigido el emprendimiento comercial. Espinosa se desempeñó como pianista en el Museo Diorámico que abrió sus puertas entre 1854 y 1856, ubicado en la calle Representantes (actual calle Perú) n° 1; luego pasó a trabajar en el *Salón de Recreo*, sito en la calle Representantes n° 57, que funcionó entre 1856 y 1858. Este lugar de ocio se encontraba adyacente al ya mencionado Club del Progreso y según sus anuncios publicitarios buscaba su público en la ‘sociedad distinguida’. Esta sala cambió su nombre a *Nuevo Salón de Recreo* y tuvo diversas ubicaciones; la más reconocida fue Recova Nueva n° 102, dirección inexistente en la actualidad. Federico Espinosa adquirió este tradicional sitio de entretenimiento porteño en 1859⁶⁴⁷. A lo largo de 1858 interpretó piezas en órgano y piano en los intervalos de las funciones teatrales de compañías españolas en el antiguo Teatro Colón de Buenos Aires. Su presencia como ejecutante aseguraba la afluencia de público, ya que convocaba a gran cantidad de personas debido a su reconocido prestigio. Ha sido recordado en algunos libros de memorias y revistas musicales escritos hacia fines del siglo XIX, en los cuales se enfatizaba sus dotes como pianista y se resaltaba su excelente digitación. A pesar de no haber podido acceder a una educación musical tradicional, académica, se señalaba su talento y su elegancia en la ejecución⁶⁴⁸. También se narraba una anécdota relacionada con el pianista y compositor alemán Segismundo Thalberg, quien estuvo de visita en Buenos Aires entre fines de 1855 y los primeros meses de 1856. Al escucharlo tocar, Thalberg lo colmó de elogios y se asegura que hasta tuvo la intención de llevarlo con él a Europa. Otra anécdota, inserta en la biografía del *Almanaque*, relataba que estando en el campamento de Tuyutí, durante la Guerra de la Triple Alianza, tenía en su poder un armonium pequeño, en el cual compuso varios trozos de música. Posadas recuerda en esta biografía una en especial de nombre *El Espinillo*, una “especie de capricho que atraía por sus bellos efectos a sus compañeros de guerra en el silencio de la

⁶⁴⁷ Amigo, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁴⁸ Bernasconi, Luis J., “Galería de músicos argentinos. Federico Espinosa”. En: Semanario musical *Mefistófeles*, 9 de marzo de 1882. Calzadilla, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, p. 38.

*noche*⁶⁴⁹”. Espinosa también se ocupaba de organizar conciertos como reposo indispensable en la penosa vida de los soldados durante esa prolongada campaña. Al término de este enfrentamiento bélico, ya de regreso en Buenos Aires, buscó retomar su actividad musical. Publicó avisos en los diarios porteños en los que ofrecía sus servicios tanto en calidad de profesor de canto y piano como también para tocar en funciones religiosas.

Cada uno de los autores de las biografías tiene un estilo de escritura propio, el cual buscaremos caracterizar en este apartado. Ya hemos aludido el estilo (o la falta de estilo) de Manuel T. Posadas en la biografía de Domingo Sosa. El autor también escribió la biografía de Federico Espinosa. La diferencia entre ambas parece a simple vista notable. Mientras en la primera Posadas se circunscribió a la transcripción casi literal de un legajo militar, con una densa enumeración de fechas y lugares de batallas y grados militares, libreto del que escapa con poquísima frecuencia, y por lo cual es sumamente difícil hablar de un estilo propio, en la biografía de Espinosa se aprecia una prosa fluida y más amena. Sin embargo, constatamos con desilusión que nuevamente el autor prefirió copiar la semblanza que un periodista⁶⁵⁰ había escrito al momento de la muerte de Espinosa en 1873. Esto resulta algo sorprendente debido a la cercanía que seguramente habrán tenido biógrafo y biografiado, habida cuenta de que ambos eran músicos y que, además, habían participado en la Guerra de la Triple Alianza, en el batallón comandado por José María Morales.

Por otra parte, muy distinta es la escritura de Thompson, quien tuvo a su cargo tres de las biografías del *Almanaque*: José María Morales, Horacio Mendizábal y Felipe Mansilla. En la biografía de Morales, el autor parece haber tenido en mente las palabras que Plutarco escribiera en los primeros párrafos de la vida de Alejandro Magno:

Porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiestan la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirven más para pintar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades. Por tanto, así como los pintores toman para retratar las semejanzas del rostro y aquellas facciones en que

⁶⁴⁹ *Almanaque*, p. 69.

⁶⁵⁰ Según señala Posadas, el obituario fue escrito por E. G. Maiz en “uno de los órganos de la prensa” (Posadas, *Almanaque*, p. 68). No hemos dado hasta el momento con el mencionado artículo.

más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros concedérsenos el que atendamos más a los indicios del ánimo, y que por ellos dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de grande aparato y los combates⁶⁵¹.

A diferencia de Posadas y su biografía de Sosa, Thompson tomó distancia de una simple descripción de acontecimientos históricos —que sin embargo no faltan— e hizo uso de la etopeya, figura literaria que consiste en la delineación de los rasgos internos, ya sean morales, psicológicos, espirituales, etc. Puso el foco en anécdotas e impresiones acerca del carácter y la vida cotidiana de Morales dejando a futuros autores —“*plumas más hábiles y expertas*”— escribir esta página de la historia. La semblanza es un panegírico del militar afroargentino, aún con vida, que hace énfasis en virtudes tales como la honorabilidad, la rectitud, el patriotismo y el pundonor, con la intención de comunicarlas al resto de la comunidad. Además, el autor demostró habilidad para entrelazar en la biografía sus propias ideas acerca del camino más certero que el grupo debería seguir para alcanzar el progreso y la civilización. En este sentido, rechazaba todo vínculo con la política, instancia de la cual los miembros prominentes de la comunidad habían hecho uso en reiteradas ocasiones luego de la caída de Rosas. Para Thompson las palabras clave eran instrucción y trabajo, y la figura preponderante era la del obrero⁶⁵². Pero se le presentaba el inconveniente de que su biografiado era un hombre político. Para sortear esta paradoja aclaraba que “*Morales, que debe a ella [a la política] algunos de sus triunfos, es para nosotros mil veces más respetable como obrero infatigable que labra su modesta fortuna en los golpes del martillo, al calor de su pequeña fragua*⁶⁵³, *siendo uno de los constantes impulsos de la industria naciente en nuestro país*⁶⁵⁴.” Hacia el final, la semblanza se convierte en una especie de arenga para el auditorio al cual Thompson se dirigía de manera conciente. Su mira estaba puesta en la juventud afrodescendiente, a la cual interpelaba con estas palabras: “*En esta batalla del progreso contra la incuria no es posible detenerse; retroceder es morir. La divisa del combate es esta sola palabra: ¡Adelante! Si los que leen*

⁶⁵¹ Plutarco, *op. cit.*, Madrid, Edad, 1994, p. 39.

⁶⁵² Como mencionamos con anterioridad, en 1881, Thompson fue redactor de *El Obrero*, periódico que tuvo una vida efímera. A su vez otras publicaciones agregaban el subtítulo de “órgano de la clase(s) obrera(s)”, como en los casos de *El Unionista* y *La Broma* (a partir de 1880) respectivamente. Para profundizar sobre la concepción de trabajo al interior de la comunidad afroporteña. Ver Geler, “Capítulo IX: El trabajo dignifica”. En: *Andares negros...*

⁶⁵³ Morales era hojalatero, oficio que había aprendido cuando era muy joven.

⁶⁵⁴ *Almanaque*, p. 55.

*estas líneas lo comprenden así digamos todos ¡adelante! (...) Cada uno tiene ante los ojos el derrotero que ha de seguir su nave hasta encontrar las playas anheladas. Ese derrotero no está señalado en los horizontes incoloros o peligrosos de la política*⁶⁵⁵” La posición ideológica adoptada por Thompson difiere de la que se le asignaba en la prensa afroporteña pocos años atrás. En una comparación entre Zenón Rolón⁶⁵⁶ y nuestro biógrafo, planteada en *La Juventud* en junio de 1878, uno de los principales aspectos por el que prevalecía el primero era su propuesta de no adherir a facciones políticas, mientras que se acusaba al segundo de transigir con los caudillos en beneficio propio⁶⁵⁷. Este parangón tenía como detonante el folleto que Rolón había escrito en la ciudad de Florencia en 1877 y que fue reproducido en la prensa afroporteña al año siguiente. Allí el autor reflexionaba sobre la situación en la que se encontraban los descendientes de africanos en América del Sur y, en especial, en Buenos Aires. Los tópicos abordados eran, entre otros: la necesidad de unión al interior de la comunidad, la educación, la independencia política, la importancia de aprender un oficio como forma de obtener un trabajo que les permitiera salir de la miseria. Las disputas en torno a este texto, titulado “Dos palabras a mis hermanos de casta”⁶⁵⁸, desencadenaron gran cantidad de artículos a favor y en contra durante 1878⁶⁵⁹. No obstante, el regreso del músico al país hacia fines de 1879, acercó posiciones, matizando las perspectivas de ambos sectores.

Al ocuparse de la biografía de Mendizábal, Thompson no dedicó tanto espacio a sus propias ideas sino que hizo hincapié en las del biografiado. Prefirió no explayarse en un análisis literario de la obra del artista, aunque señaló que sus méritos no radicaban tanto en su vuelo poético como en el compromiso con los problemas que afligían a los de su raza, expresado a través de sus versos. A pesar de su extensión, creemos pertinente transcribir algunos párrafos de la introducción y

⁶⁵⁵ *Almanaque*, p. 55.

⁶⁵⁶ Nació en Buenos Aires en 1856. Músico, pianista y compositor afroargentino de destacada trayectoria cuyo renombre trascendió los límites de su comunidad. Compuso innumerable cantidad de obras que abarcan un amplio rango de géneros musicales: óperas, zarzuelas y operetas, piezas danzarias, música sacra, himnos y marchas. Falleció en Buenos Aires en 1902.

⁶⁵⁷ *La Juventud*, “Zenón Rolón (Apuntes para la historia), 20 de junio de 1878.

⁶⁵⁸ *La Juventud* cambió el título por “Dos palabras a mis hermanos de raza”.

⁶⁵⁹ Geler, “Tercera parte: Una comunidad en conflicto (tirando de las hilachas del folleto de Rolón”. En: *Andares negros...*

estrofas del poema *Mi canto*⁶⁶⁰ que permiten dimensionar las preocupaciones de Mendizábal:

La poesía está destinada a levantar de su marasmo a una raza desvalida, condenada a la esclavitud, al servilismo, al envilecimiento moral y material. Despierte el poeta de corazón, gire la mirada a su alrededor y tienda la mano protectora al pueblo proscrito de Israel. ¿Cómo no sentir dolor ante el infortunio de una raza hermana, hermana ante Dios y ante la razón? ¿Cómo no estremecerse ante el insulto y la humillación inicua que la raza blanca lanza en nuestro suelo a la raza de color, a mi raza? (...) ¿Cómo gritarle frente a frente: mulato! Eres criminal, por que tu frente es oscura! Canalla! Tú no tienes patria sino para morir por ella defendiendo mis intereses, mulato! No te educaré para que nunca levantes la frente donde yo la levanto! (...) Y si en la República Argentina no hay cadenas materiales para el hombre de color, hay el desdén, el insulto, la humillación del blanco que le escupe a la cara, que le odia! Si sois cristianos, como decís, redimidme, educadle, amadle, llamadle a vuestro lado, dadle la ciencia que tengáis (...) ¿Tendríaís horror de ver un negro sentado en el primer puesto de la república? ¡Y por qué, si fuese ilustrado como el mejor de vosotros, recto como el mejor de vosotros, sabio y digno como el mejor de vosotros? ¿Tan sólo porque la sangre de sus venas fue tostada por el sol del África en la frente de sus Abuelos? ¿Tendríaís horror de ver sentado en las bancas del parlamento a un hombre de los que con tan insultante desdén llamáis *mulato*, tan sólo porque su frente no fuese del color de la vuestra? Si eso pensáis, yo me avergüenzo de mi pueblo y lamento su ignorancia⁶⁶¹.

Mi canto (Extracto)

(...) Porque es la libertad mi culto
ardiente,
Al fin hijo de América i del sol,
Del sol de la verdad resplandeciente
I porque a nadie inclinaré la frente
Que he inclinado tan solo ante mi Dios.

En medio de mi pueblo estoi aislado
Porque donde mi cuna se meció,
Con ímpetu arrojada de su lado
Una raza de parias ha quedado
I a aquea raza pertenezco yo.

I ni patria tenemos, que si existe
De su seno nos supo concribir;
Las cargas sean para el hombre triste,
I si un solo derecho nos asiste
Ha de ser el derecho de morir.

Eso el pueblo nos dice dia a dia
Derramando en el alma amarga hiel;
Raza infame i servil, raza judía,
No des un paso más; la tierra es mía:
Trabájala en mi pró, vil Israel!

I en la escuela, en la calle, donde quiera
I aun en el templo do se adora a Dios,
Son nuestras hijas la irrisión primera
I a nuestras madres el sarcasmo espera
I el insulto i las burlas a las dos!

I al ver esta maldad lloro cual niño
O me coje profunda indignación,
Que si soi negro una corona ciño,
Que si en mi frente no se ve el armiño
Pura mi frente está i mi corazón.

⁶⁶⁰ Para un análisis literario de las obras de Horacio Mendizábal ver Lewis, *op. cit.*, y Solomianski, Alejandro, *Identidades secretas: La negritud argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

⁶⁶¹ Mendizábal, Horacio, *Horas de Meditación*, Buenos Aires, Imprenta de mayo, 1869. pp. 17-23

De morir solo por la patria i basta!
Que es un ente sagrado, irracional;
Para un mulato de manchada casta,
Para un vil negro de distinta pasta
Una cadena i un dogal!

Pura porque mi raza no insultara
A quien obra de dios forma su igual;
Porque mi raza no escupió la cara
De esa otra que hermana se criara
I no es raza Cain ni criminal. (...) ⁶⁶²

En cuanto a la biografía del sargento mayor Mansilla, sólo cuenta con dos páginas en las que se describe su carrera militar y se ponderan virtudes como la honestidad, la rectitud y la valentía.

Froilán Bello fue el encargado del ensayo biográfico correspondiente a Casildo Thompson padre. Escrito en un estilo claro y ameno, el texto está poblado de anécdotas, transmitidas por “*labios amigos*”, según expresa el propio autor. Al igual que Thompson hijo en la biografía de Morales, Bello buscó delinear las características morales, espirituales y psicológicas del biografiado, haciendo hincapié en aquellas cualidades consideradas imprescindibles para un ciudadano modelo. Este énfasis en las virtudes cívicas y militares se corresponde con la idea de patria, concepto primordial en esta semblanza. Por otro lado, nuevamente la política tiene un lugar importante en el texto y permite apreciar el conflicto interior generado en los intelectuales afroporteños respecto de su intervención en aquellos vaivenes. Eran conscientes de la importancia de su participación en la vida política del país, no sólo por el interés que mostraban las distintas facciones en épocas de elecciones, que muchas veces prometían mejoras para la comunidad, sino además porque era uno de los derechos otorgados por la Carta Magna. Y, sin embargo, Bello relata una anécdota relacionada con la creación del Club Barcala que muestra la disyuntiva que se le presenta a Thompson padre a la hora de involucrarse no sólo como promotor sino también como presidente –un rol por demás visible– de dicha asociación política. El mencionado Club fue creado en 1873 para apoyar la candidatura de Mitre y estaba conformado por afroporteños. Respecto de esta cuestión resulta interesante señalar que Bello no rechaza de manera contundente la participación política aunque la justifica como algo irremediable. Según Bello, para Thompson padre, los acontecimientos que se sucedían en el país no dejaban otra salida más que la participación política, en nombre de la salvaguardia de la patria. El camino cierto era

⁶⁶² *idem*, pp. 61-63.

el propuesto por Mitre y los demás eran vistos como meras intenciones de encumbramiento de politiqueros. El autor transcribió palabras dichas por Thompson mediante las cuales se reconvenía sobre este tema con las cuales arengaba para no dejarse utilizar por otras facciones y sostenía que su propia postura política era independiente y con criterio propio. Evidentemente esto plantea una incongruencia no apreciada o desechada deliberadamente por los adeptos mitristas. Debido a su juventud, Bello no fue protagonista de los hechos mencionados. Sin embargo, hizo suyas las ideas de Thompson reconfigurándolas en un discurso propio dentro de la biografía. En lo que respecta a la faceta artística del biografiado, el autor no hizo un análisis de la obra musical de Thompson pero tampoco evitó dar una opinión sobre ella, basada, principalmente, en impresiones subjetivas centradas en su lugar de espectador. Al igual que para la sección dedicada a la actuación política y militar, Bello recurrió a anécdotas para pintarlo. Como corolario de la semblanza, se dirige a la juventud y hace un llamamiento a seguir en el camino trazado por Thompson aunque lamentándose de la carencia de hombres que pudieran servir de guías.

Thompson hijo, Bello y Posadas representaban de manera cabal la figura del “*intelectual subalterno*” propuesto por Geler para los redactores y directores de periódicos afroporteños⁶⁶³. Estos intelectuales asumieron el rol de mediadores entre su comunidad y los grupos hegemónicos, adoptando la ideología liberal y, por ende, moderna, con una base fuerte en las ideas de progreso y civilización. A través de sus escritos buscaban encuadrar a sus miembros en los lineamientos pautados por el proyecto hegemónico de nación de fines del siglo XIX, cumpliendo el papel de agentes de disciplinamiento al interior de la comunidad. Sin embargo, sus posiciones eran muchas veces resistidas y generaban agudas divisiones en el seno del grupo, como mencionamos anteriormente respecto del tipo de danzas consideradas adecuadas⁶⁶⁴.

El empleo de la historia oral, de los relatos narrados al interior de la comunidad, fue primordial para dar forma a las biografías. Las anécdotas compartidas por los potenciales lectores del almanaque otorgaban mayor humanidad a los biografiados, vehículos de deseables virtudes cívicas y morales.

⁶⁶³ Geler, *op. cit.*, pp. 384-386.

⁶⁶⁴ Ver supra

Retratos: ilustrar para progresar

La necesidad de dar rostro

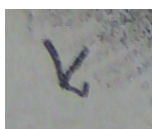
Nos ocuparemos a continuación de los retratos que forman parte del *Almanaque...* Para la ejecución de gran parte de las imágenes se buscó a un artista que no pertenecía a la comunidad, a pesar de que por lo menos dos de sus miembros tenían una buena formación artística como para llevar adelante esa empresa: Juan Blanco de Aguirre, quien había sido becado por el gobierno nacional para estudiar en Florencia, y Bernardino Posadas, alumno de José Aguyari y del propio Blanco de Aguirre⁶⁶⁵. Como mencionamos previamente, Ventura Lynch fue el artista designado para la tarea. ¿Cuál habrá sido el motivo de esta elección? En la sucinta biografía de Lynch hemos dado cuenta de su personalidad multifacética como estudiante de medicina, músico, viajero, recopilador de tradiciones de la campaña, escritor, pintor. Respecto de su actividad social se sabe que fue miembro de la Academia Argentina de Ciencias y Letras fundada en 1873, y participaba en tertulias organizadas por Rafael Obligado. Entre 1869 y 1880, Lynch participó en el semanario *El Correo de las Niñas* bajo el seudónimo ‘D’Artagnan’, desempeñándose como dibujante. En 1878 editó el folleto *Fauna Fósil. Tipología de la Comisaría General de Guerra* con caricaturas de Nicolás Avellaneda, Valentín Alsina, Rufino de Elizalde, Ramón Lista y otros personajes de la época, dibujados al carbón. Pero resulta para nosotros un dato a más sobresaliente el hecho de que haya colaborado como caricaturista en el periódico *Los Negros*, publicado entre 1869 y 1870 por la sociedad del mismo nombre, que no era otra cosa que una comparsa que desfilaba en los carnavales con la cara tiznada e imitando, de manera satírica, los bailes y canciones que los descendientes de africanos desplegaban en sus candombes⁶⁶⁶. Creada en la década de 1860, estaba compuesta por la juventud más elegante y adinerada de la ciudad. Lynch también integró otra comparsa, “El Progreso del Plata”.

⁶⁶⁵ En el capítulo 6 de esta tesis nos ocuparemos de estos artistas.

⁶⁶⁶ Para un análisis de las comparsas de negros blancos ver: Geler, Lea, “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX-XX)”. En: García Jordán, Pilar (ed.), *El Estado en América Latina. Recursos e imaginarios. Siglos XIX-XXI*, Barcelona: Universitat de Barcelona/TEIAA, 2011. pp. 183-211; Sánchez, D., Andruchow, M., Costa, M. E., Cordero, S. “El Carnaval de los ‘Blancos-Negros’”. En: Maronese, Leticia (comp.), *Buenos Aires Negra. Identidad y cultura*. Temas de Patrimonio n° 16, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.

El artista parece haber empleado en los retratos el dibujo al carbón, que usó en otras producciones. El periódico *La Broma* refería que: “*En el Almanaque del Progreso editado por Luis Garzón llamarán sobre manera la atención los retratos de los coroneles Sosa, Morales, Thompson y algunas otras personas. (...) D. Ventura Lynch que es el autor de estos trabajos*⁶⁶⁷”.

Son once los retratos individualizados incluidos en el *Almanaque*: el de los seis biografiados (Sosa, Thompson, Morales, Mendizábal, Mansilla y Espinosa), los correspondientes a dos de los autores de las biografías (Casildo G. Thompson y Manuel Posadas) y un grupo de tres hombres, posiblemente relacionados con la Sociedad de Socorros Mutuos La Protectora (Claudio García, Cecilio de los Santos y Marciano Dorrego). Los retratos de Sosa, Thompson (padre), Thompson (hijo), Manuel Posadas y los miembros de La Protectora están firmados con las iniciales



VL, que se corresponden con Ventura Lynch. Sin embargo, de los



restantes, tres no llevan firma y uno tiene las iniciales, C. G. (¿Constantino Grand? ¿Casildo G.?). Si nos detenemos en las caricaturas que Lynch realizó para el periódico *Los Negros*, ejecutadas cuando todavía era muy joven, podemos apreciar que su firma era V. Lynch (hijo).

Ahora bien, es evidente que su participación en la sociedad “Los Negros”, de carácter poco edificante, no habría sido el motivo de la elección de Lynch por parte de Garzón y quienes encargaron el *Almanaque*, y hasta el momento no hemos encontrado otro tipo de vinculación del pintor con la comunidad.

Una vez que los dibujos estuvieron listos, era preciso llevarlos a la estampa. La lista de talleres litográficos activos para fines de la década de 1870 no era demasiado extensa, y en ella se encontraba el de Constantino Grand. Allí se realizaron gran parte de los trabajos de José Aguyari. Como ejemplo se pueden

⁶⁶⁷ *La Broma*, “Noticias varias”, 11 de diciembre de 1879.

mencionar el *Álbum Aguyari de Vistas y Costumbres de la República Argentina* de 1870 y el retrato del general Mitre para un folleto⁶⁶⁸ de 1876. Existen otras litografías de Grand, dibujadas por R Corominas, A Molet y Pignol entre las que se destacan *Atentado contra el presidente Sarmiento el 22 de agosto de 1873* (MHN) y *Muerte del general Urquiza* (Museo de Arte Hispanoamericano 'Isaac Fernández Blanco'), realizadas por el primero⁶⁶⁹. A diferencia de la existencia de dibujantes y pintores afroporteños que está documentada, no está claro si algún miembro de este grupo de población contaba con un taller litográfico al que se le pudiera haber encargado la impresión del *Almanaque*. Pero sí sabemos de un taller de cuyas prensas podría haber salido. Durante el año 1881, con fecha posterior a la aparición del *Almanaque*, abrió sus puertas el taller de Zenón Rolón y Exequiel Oca que funcionaba en la calle Piedras. En él se editaban, principalmente, partituras musicales, aunque es factible que se hicieran otras impresiones teniendo en cuenta la existencia del retrato del escritor Ernesto Mendizábal realizado allí⁶⁷⁰. Es probable que el señor Exequiel Oca dirigiera un establecimiento de su propiedad antes de asociarse con Rolón. Según noticias del periódico *La Broma*⁶⁷¹, en 1878 había editado la partitura de una mazurca de Juan Espinosa, músico afroporteño y organista de Santo Domingo⁶⁷², pero desconocemos si para el año 1880 seguía funcionando.

No obstante estos antecedentes, el *Almanaque* fue impreso en el taller de Grand, elección sobre cuyos motivos sólo podemos conjeturar. Uno de los avisos publicitarios que aparecía en el *Almanaque* era el del periódico afroporteño *El Obrero*; en él se anunciaba que uno de los puntos de suscripción se ubicaba en la calle Cangallo 198. En esta publicación participaron Thompson, Bello y uno de los hermanos Espinosa⁶⁷³, entre otros, aunque no se han encontrado ejemplares de la misma hasta el momento⁶⁷⁴. Como se recordará de una mención anterior, el

⁶⁶⁸ Nevers, A. de, *Atentado a la Constitución Nacional Argentina y su consecuencia la revolución de setiembre de 1874*, Buenos Aires, La América del Sud, 1876.

⁶⁶⁹ Carril, Bonifacio del, "El grabado y la litografía". En: *Historia del Arte en la Argentina*. Tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985. p. 394.

⁶⁷⁰ ver capítulo 2 de esta tesis.

⁶⁷¹ *La Broma*, "Varillazos", 7 de noviembre de 1878.

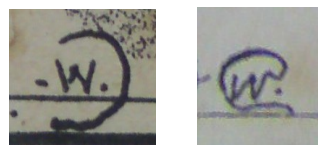
⁶⁷² Ver Gesualdo, Vicente, *Historia de la música argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961. p. 420.

⁶⁷³ No hemos dado con el nombre de pila de Espinosa. Por esa época los periódicos daban cuenta de tres hermanos: Andrés, Pedro y Juan.

⁶⁷⁴ Respecto de esta imposibilidad de acceso a varias publicaciones afroporteñas, Geler señala que "posiblemente haya en los fondos archivísticos de la ciudad de Buenos Aires más periódicos afroporteños de

establecimiento de Grand se encontraba en esa misma dirección, razón por la cual sería plausible la existencia de algún tipo de vínculo entre el impresor y la comunidad.

En cuanto a la tapa y una de las hojas del interior del *Almanaque*, se puede ver que llevan una firma distinta de las que aparecen en las litografías del interior de la publicación. Es una rúbrica difícil de leer y varía un poco entre uno y otro dibujo.



Podría tratarse de las iniciales C. W. o W. C. pero desconozco a quien puedan corresponder. Tal vez algún empleado de Grand.

No hemos hallado otros trabajos conjuntos de Ventura Lynch y Constantino Grand.

Los retratos y sus fuentes

Resulta fundamental dilucidar de qué manera Ventura Lynch y los restantes artistas ejecutaron los dibujos. ¿Tuvieron a su alcance fotografías y/o grabados previos o el rostro de algunos de los retratados los obtuvieron del natural? Antes de comenzar quisiéramos señalar la dispar cantidad de material visual, y de la consiguiente información asociada, que hemos hallado en relación con cada retratado. Tenemos conocimiento de un universo de imágenes nada desdeñable en lo que respecta a Sosa y Morales, si se considera la escasez de retratos de afrodescendientes durante el siglo XIX local⁶⁷⁵. No obstante, de los demás retratados el repertorio se limita a una o ninguna imagen por fuera de los retratos del *Almanaque*. Veamos cada uno de ellos, asociados con las posibles fuentes.

los que no se tienen noticias porque no se solía poner en su título alusión alguna a su carácter de representantes de ese grupo social.” Ver Geler, op. cit., nota 4 p. 28.

⁶⁷⁵ Ver capítulo 4 de esta tesis.



Domingo Sosa: el retrato lleva un nombre equivocado, Dionisio Sosa. Se conocen a lo sumo dos retratos de este coronel afroargentino: una *carte-de-visite*⁶⁷⁶ tomada en el estudio de Emil Mangel du Mesnil y una litografía, ambas sin fecha. Consideramos que la litografía fue copiada de la *carte de visite* ya que los rasgos y la edad del retratado son similares, aunque hay variaciones que se analizarán más adelante. Según nuestro entender, este dibujo de Lynch es copia de la litografía y no de la imagen fotográfica. Para fundamentar esta hipótesis abordaremos los tres retratos en conjunto, a pesar de que los datos aportados por cada imagen son escasos.

El ejemplar de la *carte-de-visite*⁶⁷⁷ que pudimos estudiar se encuentra en el Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo' de la ciudad de Luján. En el reverso de la fotografía se lee: "Em. Mangel Du Mesnil 60, Rue de Siam & 53, Rue de Traverse, Bresl", pero no se consigna la fecha en que fue realizada. Sin embargo, a partir de algunos elementos contextuales, se puede aproximar un rango de datación: en primer lugar, la época en que se introdujo este tipo de formato fotográfico en Buenos Aires, fines de la década de 1850; en segundo lugar el arribo de Du Mesnil a esta ciudad, en el año 1859; y finalmente el fallecimiento de Domingo Sosa, ocurrido el 2 de mayo de 1866. Miguel Ángel Cuarterolo incluyó esta fotografía en su libro *Soldados de la Memoria*, en el que se ocupa de imágenes vinculadas con la Guerra de la Triple Alianza. Este autor señala que la fiebre belicista desatada en Buenos Aires en abril de 1865, luego de que Argentina se sumara a esta guerra, incrementó la producción de tarjetas de visita. Los estudios fotográficos dirigieron su publicidad a

⁶⁷⁶ Formato comercial patentado por el fotógrafo francés, Adolphe Disderi, en 1854 y que consistía en copias de 9x5 cm que se obtenían simultáneamente sobre un negativo de vidrio, en una cámara especial de entre 4 y 12 objetivos. Las imágenes se imprimían por contacto, se cortaban y se pegaban sobre un cartón delgado.

⁶⁷⁷ 2,5" x 4", Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo', Luján.

los militares que marchaban al campo de batalla⁶⁷⁸. Respecto de este punto debemos aclarar que Sosa, quien ya contaba 81 años, no participó en el frente y permaneció en Buenos Aires en su puesto de Comandante del 3° Regimiento de la Guardia Nacional hasta su muerte. No obstante, teniendo en cuenta que se hizo retratar con el uniforme militar y las condecoraciones que había recibido, supondremos que la tarjeta de visita fue realizada entre el ingreso de Argentina en la guerra y la muerte de Sosa (abril de 1865-mayo 1866).



En cuanto a la litografía⁶⁷⁹ es, para nosotros, la imagen más intrigante, tal vez por la cantidad de información que aporta la estampa en sí y por la casi imposibilidad –hasta el momento– de cotejar esos datos con fuentes documentales. Debajo de la imagen se lee: “*Coronel Don Domingo Sosa/ (Guerrero de la Independencia) / Prestó sus servicios desde el año de 1811 en el sitio de Montevideo / en el Cerrito de la Victoria (segundo*

⁶⁷⁸ Cuarterolo, Miguel Ángel, *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Planeta, 2000. p. 90.

⁶⁷⁹ 43,5 x 35 cm. Complejo Museográfico Provincial ‘Enrique Udaondo’, Luján. En el Museo Histórico Nacional hay otro ejemplar al que le falta la leyenda inferior.

sitio) / en 1813 en la costa del Yaguarón, en 1815 en el Perú, batalla de Sipe Sipe / y en 1852 en la batalla de Caseros”

Debajo, otra leyenda con letras más pequeñas: “La redacción de EL ARTESANO cree con esto rendir un justo tributo de homenaje y respeto / a la memoria del valiente soldado / del militar pundonoroso que consagró su vida al servicio de la patria”

Tiene las iniciales R. H. del dibujante y en el ángulo inferior derecho se indica: “Lit. Betbele, Potosí 583”

A su vez la imagen tiene un sello en color azul que dice: “Club / de los / Artesanos”

Desconocemos, hasta ahora, a qué artista puedan corresponder las iniciales R. H. En cuanto al establecimiento litográfico, no se trata de uno de los más activos del período. En el censo nacional de 1869 y en registros bautismales de 1872 hemos hallado un tal Juan Betbeze, francés y litógrafo de profesión habitando en la calle Potosí 283. Las similitudes en el nombre y en la dirección de la vivienda podrían indicar a la misma persona pero no contamos con más datos que permitan confirmarlo.

Andrews incluye esta imagen en el capítulo que dedica a las “*legiones negras*”. En su epígrafe consigna: “Fundador y miembro prominente del Club de los Artesanos, organización social afroargentina activa desde la década de 1860 hasta la de 1880. El club imprimía y vendía ejemplares de su retrato a los miembros y a otras personas interesadas. Probablemente date de fines de la década de 1850 o principios de la del 1860⁶⁸⁰”. Estas líneas aportan pistas sobre la comitencia y la datación de la litografía pero, desafortunadamente, Andrews no menciona la fuente de la información. En primer lugar, es discutible la datación que propone el autor. Creemos poco probable que la litografía haya sido ejecutada entre fines de la década de 1850 e inicios de la de 1860 y consideramos que corresponde a una fecha posterior a la muerte de Sosa, ocurrida en 1866. Para llegar a esta conclusión basta con remitirse a la leyenda de la lámina: “(...) rendir un justo tributo de homenaje y respeto / a la memoria del valiente soldado (...)”. Además, la corona de laureles, colocada entre el texto y la imagen, está envuelta con un moño crespón negro. Un dato importante que podría ayudar a precisar la fecha

⁶⁸⁰ Andrews, George Reid, *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires, de la Flor, 1989. p. 154.

de realización de la estampa es la mención en la leyenda del periódico *El Artesano*, que habría encargado la imagen. Se sabe de la existencia de, por lo menos, dos periódicos con ese nombre. El primero en publicarse data de 1863 y tuvo pocos números; fue fundado por el tipógrafo español Bartolomé Victory y Suárez⁶⁸¹, y el otro era una publicación afroporteña de 1873-74. Descartamos el primero de ellos, no sólo porque su edición es anterior a la muerte de Sosa sino también porque no se encuentra ningún tipo de vinculación entre el tipógrafo español y la comunidad afroporteña que avalarían un encargo de la litografía por parte del primero. Lamentablemente, como han señalado quienes investigaron la prensa afroporteña⁶⁸², no ha sido posible dar con ningún ejemplar del periódico que publicaba la comunidad. A pesar de esta imposibilidad, Geler ha caracterizado esta publicación a través de los escritos de su rival, *La Igualdad*. Ambos periódicos fueron creados en la misma época con la finalidad de dar apoyo a los candidatos principales de las elecciones presidenciales de 1874. Ambos estaban subvencionados: *El Artesano* por el partido mitrista y *La Igualdad* por el de Avellaneda⁶⁸³. A su vez, Chamosa expresa que en ocasión de estas elecciones se habían formado dos clubes políticos, el Club Coronel Sosa, de orientación mitrista y presidido por el coronel Casildo Thompson, y el Club Unión Juventud partidario de Avellaneda y dirigido por Santiago Elejalde⁶⁸⁴. Respecto del Club de los Artesanos, en las investigaciones realizadas sobre asociaciones africanas en el siglo XIX no aparece ninguna con esa denominación⁶⁸⁵. Udaondo, quien donó la estampa al Museo de Luján, escribió una biografía de Sosa en la que señalaba que “*el Club de Artesanos, compuesto por gente de color, le tributó un homenaje, haciendo imprimir una hoja suelta con su retrato y la enumeración de sus campañas*”.⁶⁸⁶ Por nuestra parte, no hemos hallado mayor información, y no podríamos afirmar que existiera alguna relación con el periódico, ya que el sello en la

⁶⁸¹ Falcón, Ricardo, “Los trabajadores y el mundo del trabajo”. En: Bonaudo, M (directora), *Nueva Historia Argentina, Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880)*, tomo IV, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

⁶⁸² Andrews, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*; Geler, *Andares negros, caminos blancos...*

⁶⁸³ Geler, *op. cit.*, pp. 340-353.

⁶⁸⁴ Chamosa, Oscar, *Asociaciones Africanas de Buenos Aires, 1823-1880. Introducción a la Sociabilidad de una Comunidad Marginada*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Luján. pp. 74-75.

⁶⁸⁵ Cfr. Chamosa, *op. cit.*; Di Stefano, Roberto, H. Sabato L. A. Romero y J. L. Moreno, *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776 – 1990*, Buenos Aires, Edilab, 2002.

⁶⁸⁶ Udaondo, Enrique, *Diccionario Biográfico Argentino*, Buenos Aires, Coni, 1938.

litografía puede haber sido agregado con posterioridad a su impresión. En conclusión, creemos que la litografía fue realizada con fecha posterior al 2 de mayo de 1866.

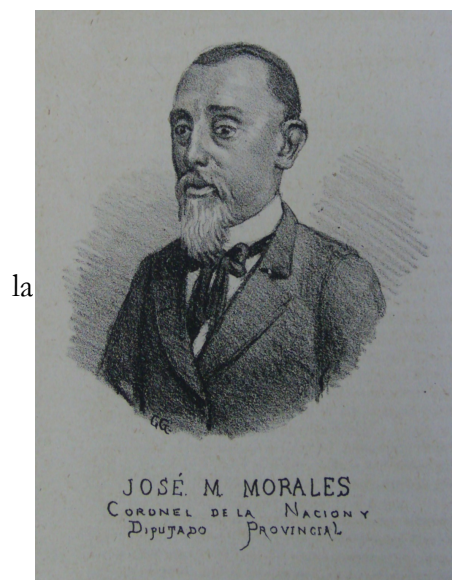
Por tanto, resulta evidente que el retrato fotográfico precede a la estampa litográfica. De forma inmediata, surge la pregunta de cuál fue el modelo para realizar esta última. Ante nuestro desconocimiento de la existencia de otra posible fuente que no fuera la *carte-de-visite* mencionada, cotejaremos ambas imágenes analizando sus diferencias y similitudes. Dejaremos de lado la primera discrepancia que salta a la vista: en un caso, estamos ante un retrato de cuerpo entero mientras que en el otro, se trata de un retrato de busto. Entre las semejanzas encontramos el uso del uniforme de gala y la edad del retratado. La imagen de un hombre de edad avanzada, con cabello y patillas encanecidas; el rictus de la boca y los surcos nasogeneanos, sumamente marcados, se repiten en ambas imágenes como así también la presencia de las dos medallas en el pecho. Entre las diferencias se pueden mencionar la modificación en la abotonadura de la chaqueta y la dirección de la mirada del retratado. El dibujante (R. H.) le confirió a Sosa una mirada escrutadora que interpela de manera inquietante al observador. La introducción de esta variación otorga al retratado una presencia vigorosa que no posee la fotografía. El dibujante o el/los comitentes creyeron que un retrato de busto sería más acorde con el fin conmemorativo de la estampa y que, en este sentido, el primer plano del rostro requería la modificación de la mirada del retratado. A partir de lo expuesto estamos en condiciones de afirmar que el retrato fotográfico fue la fuente para realizar la litografía.

Volviendo al retrato correspondiente a la biografía de Sosa en el *Almanaque*, no existen dudas de que Lynch tomó como modelo la lámina litográfica. Tal vez el tratarse de una copia de copia o el que haya sido realizada en un tamaño menor, hacen que el retrato dibujado por dibujante pierda gran parte de la fuerza y convicción que transmitía la litografía de Betbele. Esta imagen de Sosa es la que Ford recuperó para ilustrar su libro, como veremos más adelante.



Casildo Thompson: este es el único retrato del personaje que se conoce hasta el momento. Para la fecha en que fue escrita la biografía del *Almanaque*, el coronel Thompson ya había fallecido. Por lo cual suponemos que la imagen fue copiada de una fotografía. Retomando lo mencionado anteriormente acerca de la proliferación de las *cartes-de-visite* durante 1865, al iniciarse la guerra con el Paraguay, es posible que Thompson se haya hecho retratar y contara, al igual que Sosa, con una tarjeta de visita. En este

caso, se sabe que este oficial afroargentino participó en el frente de batalla durante la Guerra de la Triple Alianza, como lo describe la biografía correspondiente. Debido al costo que hubiese implicado hacerse retratar al óleo, lo más probable es que la fuente para este retrato haya sido una fotografía.



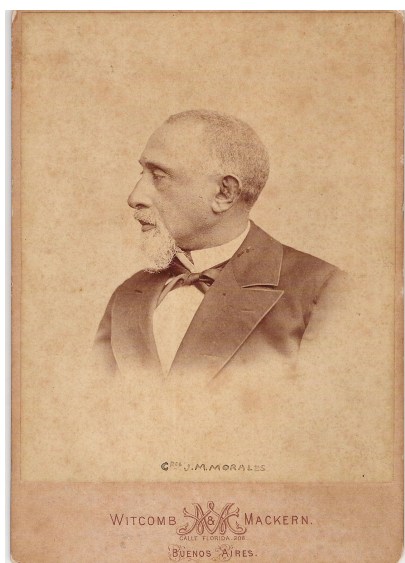
José María Morales: se conocen otros dos retratos de este coronel, un grabado en el que aparece con uniforme militar y un *portrait cabinet*⁶⁸⁷, con vestimenta civil. En el *Almanaque* se prefirió representarlo de civil y creemos que fuente fue la fotografía que Morales se hizo tomar en el estudio de Witcomb⁶⁸⁸ & Mackern. La referencia a los autores de la misma es de suma importancia ya que, al no estar datada la imagen, la existencia de esta firma nos aportará un rango de fechas posibles de realización. La

sociedad entre estos dos fotógrafos tuvo una corta vida. En 1878, compraron el local

⁶⁸⁷ Witcomb & Mackern. Formato *Portrait Cabinet*, 4,5" (11,43 cm) x 6,5" (16,51 cm)

⁶⁸⁸ Nació en Londres en 1835. Fotógrafo inglés, formado en Francia. Llegó a Uruguay en 1872 y en 1878 arribó a Buenos Aires. Al llegar, se asoció primero con Roberto Mackern, durante un corto tiempo, y posteriormente con el hijo de Christiano Junior, José Virginio Freitas Henriques. Falleció en Buenos Aires en 1905.

donde funcionaba el estudio de Christiano Jr. –Florida 208- pero, para los inicios de la década de 1880, la sociedad estaba disuelta. Con esta información, es posible ubicar la fecha de realización entre 1878 y 1880, fecha válida para que Ventura Lynch hubiera copiado el retrato. Por lo tanto, el rostro que vemos en el *Almanaque* se correspondía con la imagen contemporánea de Morales. El ejemplar al cual hemos accedido pertenece a la colección del Complejo Museográfico Provincial ‘Enrique Udaondo’.



Se trata de un retrato de busto, casi totalmente de perfil en el que Morales está vestido de civil. En el reverso de la fotografía, originalmente en blanco, se puede leer una pequeña semblanza del coronel Morales manuscrita con motivo de la fecha de su muerte, cuya firma es ilegible. José María Morales falleció el 23 de octubre de 1894. La concurrencia a su entierro incluyó numerosas personalidades, entre ellas Bartolomé Mitre y ministros del Poder Ejecutivo. Recibió los honores correspondientes a un funeral de estado y su féretro fue cubierto por el pabellón nacional. Además se pronunciaron varios discursos a cargo del periodista y abogado Mariano Varela, fundador del periódico *La Tribuna*; Bonifacio Lastra, ex ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del gobierno de Nicolás Avellaneda, diputado nacional y veterano de la Guerra contra el Paraguay; el periodista José María Niño, corresponsal de *La Nación*; y el señor Stoppani, amigo personal de Morales. La noticia de su muerte tuvo una amplia cobertura por parte de la prensa porteña. Particularmente el diario *La Nación* lo tuvo presente en sus páginas a lo largo de tres días, consignando su extenso curriculum y transcribiendo los discursos pronunciados durante su entierro en el Cementerio de la Recoleta de la ciudad de Buenos Aires⁶⁸⁹.

Como indicamos anteriormente, consideramos que el artista tuvo ante sí esta fotografía para ejecutar el retrato del *Almanaque*. A simple vista, se presenta la importante diferencia del perfil del retratado: en el *portrait cabinet* se lo ve con la

⁶⁸⁹ *La Nación*, “Coronel José María Morales. El entierro. Los discursos. Elocuente demostración de duelo”, 25 de octubre de 1894.

cabeza casi absolutamente de perfil –no así su cuerpo-, mientras que en la litografía se lo muestra en tres cuartos de perfil. No obstante, sostendremos la hipótesis, ya que en lo que respecta al torso, el artista adoptó la misma posición que la de la fotografía, e igual que en esta el retratado luce camisa y corbatín. Resulta extraño, de todos modos, que haya modificado la postura de la cabeza, ya que una representación de tres cuartos perfil implicaba, para el dibujante, una mayor



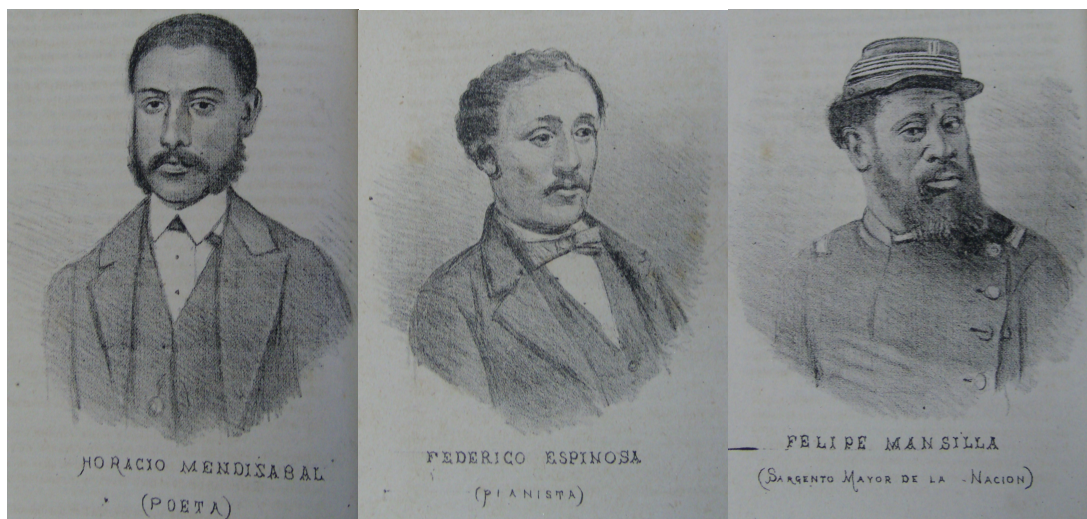
complejidad. Esta dificultad se evidencia no sólo en el retrato de Morales sino también, y de manera más elocuente, en otros retratos de la publicación, en los cuales se repite cierta incongruencia en la representación del rostro en perspectiva. Volveremos sobre esto más adelante. También llama la atención que se haya decidido incorporar un retrato con vestimenta de civil cuando los restantes oficiales biografiados fueron representados con uniforme militar. Tenemos conocimiento de un retrato litografiado de Morales, del cual no se posee demasiada

información, con ropa militar. Probablemente esta imagen haya sido hecha durante el desarrollo de la Guerra de la Triple Alianza, ya que aparece reproducida, junto a los retratos de otros oficiales, en una de las portadas del *Correo del Domingo*⁶⁹⁰. En párrafos posteriores nos ocuparemos de esta posibilidad.

Para los retratos de Horacio Mendizábal, Felipe Mansilla y Federico Espinosa como ocurre con el de Casildo Thompson, no conocemos más retratos que los del *Almanaque*, y por tal motivo propongo para ellos la misma conjetura que para aquel: la posible existencia de las correspondientes fotografías como fuente para los dibujos. La vestimenta civil de Espinosa elimina la posibilidad del retrato fotográfico vinculado a la Guerra de la Triple Alianza. Esta posibilidad también podría excluirse para el retrato de Mansilla ya que, según sus distintas biografías, el sargento mayor no participó en dicha contienda sino que, que para ese momento, cumplía tareas en la guarnición de Patagones, al sur de la provincia de Buenos Aires. En todo caso, la

⁶⁹⁰ *Correo del Domingo*, 4 de marzo de 1866.

única certeza que tenemos es que las fotografías tienen como fechas tope de ejecución, la de la muerte de cada uno: 1871 para Mendizábal, 1872 para Espinosa y 1879 para Mansilla.



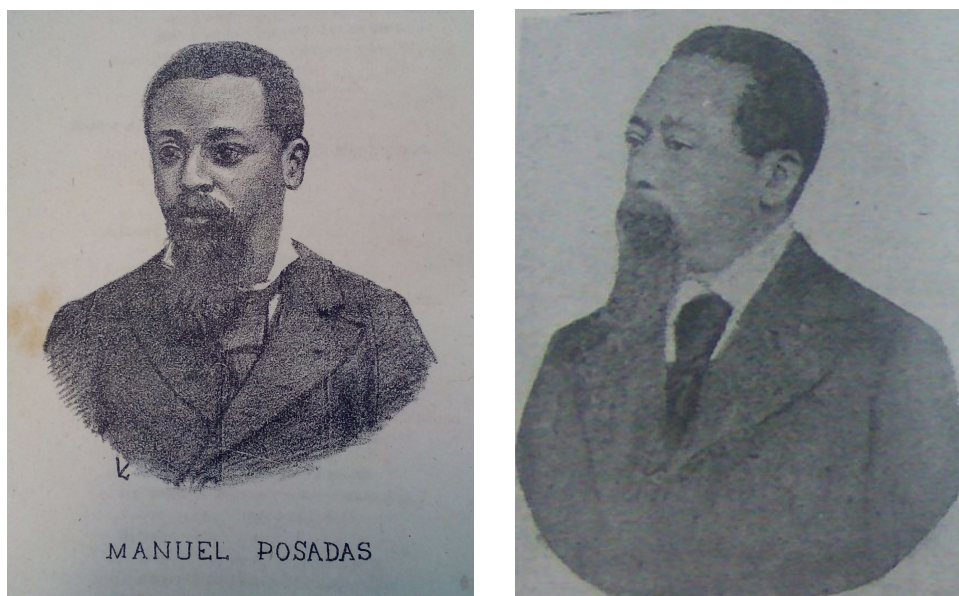
Retomaremos aquí la crítica sobre la forma de representar un rostro de tres cuartos perfil por parte de Ventura Lynch. Para ello, recurriremos a otros retratos del *Almanaque* que muestran a miembros contemporáneos de la comunidad afroporteña, que no fueron biografiados. En primer lugar tomaremos los retratos de Claudio García, Cecilio de los Santos y Marciano Dorrego.



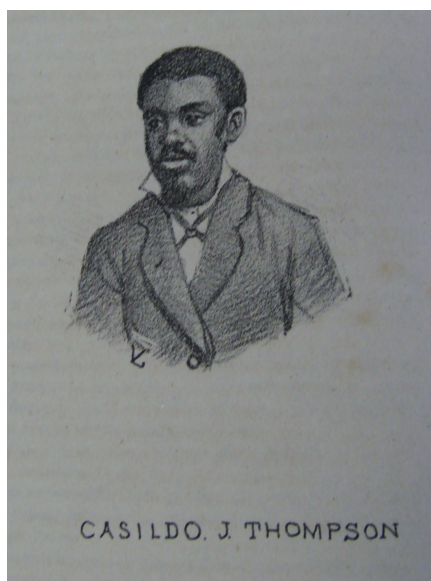
La diferencia entre el rostro del primero y los rostros de los segundos es sorprendente, a pesar de haber sido ejecutados por el mismo artista. García, representado de frente y con la mirada hacia el espectador, es armónico, sereno y agradable. En cambio, los otros dos presentan una mirada desviada. Los ojos y las cejas a distintas alturas y la errónea ubicación de las pupilas crean una mirada bizca que los vuelve algo cómicos. Esto se da por la dificultad del artista en representar un rostro de tres cuartos perfil. La imagen en su totalidad queda desvirtuada debido al desfase entre la intención de hacer un conjunto serio y respetuoso, reflejado por la ubicación de cada retratado en una forma oval que, a su vez se incluye en un marco adornado que integra a los tres, y el resultado obtenido.

En cuanto al retrato de Manuel Posadas, y a pesar de que las diferencias entre las imágenes parezcan muy claras, consideramos que Lynch tomó como fuente la fotografía que reproducimos al lado del grabado. En este caso, el artista decidió colocar el rostro menos perfilado que en la imagen fotográfica, representándolo casi de frente, tal vez para salvar la falta de pericia en la perspectiva del rostro. Como se

puede apreciar no hay variaciones en la vestimenta y la forma y el largo de la barba es similar, al igual que el cabello. Pero lo que resulta más sugestivo es el dibujo de la oreja, figurada como si se tratara de un perfil más pronunciado. Aquí vuelve a repetirse el problema en la representación de los ojos pero no tan marcado como para resultar grotesco, como en el caso de Dorrego y de los Santos.



Para abordar el retrato de Casildo G. Thompson, debemos decir en primer lugar, que hemos hallado hasta el momento un solo retrato fotográfico. Al comparar este último con la litografía del *Almanaque*, encontramos que la fisonomía presenta diferencias notables. Sólo la expresión de la boca y la dirección de la mirada remiten a la fotografía. Sin embargo, en lo que respecta al atuendo, parece no haber modificaciones. El cuello de la camisa y el tipo de corbata, sumado a la marcación del ojal en la solapa de la levita, presente a su vez en la fotografía, llevan a inferir la posible conexión entre ambas imágenes. De no ser esta la fuente para el retrato litográfico cabría la posible existencia de otra fotografía o que Lynch hubiera hecho el retrato tomando el modelo vivo de Thompson hijo.



Beneméritos de mi estirpe: biografías, una generación después

Beneméritos... contiene 14 biografías⁶⁹¹. Las semblanzas no siguen un criterio alfabético pero sí uno cronológico y cuatro de los biografiados estaban vivos en el momento de la aparición del libro. Entre ellos se encuentran militares, músicos, periodistas, poetas, un escribano público, un filántropo, entre otras ocupaciones. El autor, además del nombre, consignó la profesión de cada uno, especialmente adjetivada en el caso de tres personas: Lorenzo Barcala, “*distinguido coronel de la Nación*”, Federico Espinosa, “*reputado compositor argentino*”, Zenón Rolón, “*ilustre compositor*”. Respecto del *Almanaque*, se repiten las figuras de Domingo Sosa, Casildo Thompson (padre), José María Morales, Horacio Mendizábal, Felipe Mansilla y Federico Espinosa. Ford, al igual que los promotores del *Almanaque*, omitió la biografía de Antonio Ruiz (*Falucho*) y sólo hizo mención del soldado en la semblanza de Sosa⁶⁹². No obstante, incluyó la del coronel Barcala, ausente en la primera de las colecciones. En los últimos párrafos el autor dedicó unas palabras a aquellos afrodescendientes que no pudieron ser incluidos en este primer tomo pero que formarían parte del segundo:

⁶⁹¹ Siguiendo el orden del libro, los biografiados son: Lorenzo I. Barcala, Domingo Sosa, Felipe Mansilla, Casildo Thompson, Federico Espinosa, José María Morales, Horacio Mendizábal, Eugenio Sar, Manuel T. Posadas, Froilán P. Bello, Zenón Rolón, Tomás B. Platero, Casildo G. Thompson, Eduardo Magee.

⁶⁹² Ford, *op. cit.* p. 24.

No hemos olvidado la meritoria jornada industrial llevada a su fin por el señor Occar⁶⁹³, como no hemos olvidado el nombre de Chapaco, en la milicia; el de Silva Ríos en la música; el de Blanco Aguirre en la pintura; el de Puentes Gallardo, Aldecocea y Elejalde en la rima; el de Posadas (B[ernardino]) en el lápiz; el de la señorita R[osario] Iglesias en la poesía y la música; el de los Mendizábal, como escritores, poetas, catedráticos, notarios, etc.⁶⁹⁴

En primer lugar dedicaremos unas pocas líneas al autor y su estilo de escritura. No se conocen las fechas de nacimiento y muerte de Jorge Miguel Ford y muy poco se sabe acerca de su vida. Sólo llegaron hasta nosotros unos versos de su autoría bajo el título “Mariano Moreno”, publicados en 1911. Esta referencia la aporta Lewis, quien en un análisis mínimo del poema, señala la impronta romántica en la poesía de Ford⁶⁹⁵. Su prosa tiene un estilo de escritura ampuloso, en el cual el uso excesivo de adjetivos y la organización poco convencional de las frases hacen la lectura de los textos bastante pesada para un lector actual. María Elena Vela señala hace unos años: “*Esta obra figura en casi todas las bibliografías de los trabajos históricos que se refieren a los argentinos de origen africano, pero nadie se atreve a jurar que ha logrado leerla hasta el final. Eso se debe a su estilo pomposo y culterano y al abuso de referencias a la cultura europea*”⁶⁹⁶.” Hasta el momento no hemos hallado otras obras escritas por este autor.

Ford se encuentra en las antípodas del estilo árido de Manuel T. Posadas. Su prosa abunda en “*adornos literarios*” tan “*inadecuados a las biografías o las narraciones históricas*”, discurso florido que mantendrá a lo largo del libro. Creemos que Ford reelaboró las 6 biografías que comparte con el *Almanaque*, sin incorporar nuevo material sobre la vida de los personajes y reduciendo en extensión las de Thompson y Morales. Retomó no sólo la información fáctica sino también ciertas anécdotas relatadas en la primera de las publicaciones. En algunos de los casos, el autor encabeza las semblanzas con una especie de introducción en la que exhibe sus conocimientos teóricos e históricos y reflexiona sobre temáticas referidas a los afrodescendientes como la libertad/esclavitud, la participación de los soldados negros en las filas independentistas, el progreso y la educación de su comunidad,

⁶⁹³ Es probable que el autor se refiriera al litógrafo Exequiel Oca, de quien hemos dado cuenta en las páginas anteriores de este capítulo.

⁶⁹⁴ Ford, *op. cit.* p. 127.

⁶⁹⁵ *El Eco de Flores*, 9 de julio de 1911. Citado en Lewis, *op. cit.* pp. 71-72.

⁶⁹⁶ Vela, María Elena. “Un encuentro intelectual: los argentinos conocen y estudian al África y a los afroargentinos”. En: *VI Congreso Internacional de ALADAA*, Rio de Janeiro, 2000.

entre otras. En el ensayo correspondiente a Domingo Sosa, a pesar de enumerar fechas de acontecimientos y grados militares obtenidos por el oficial, existe una principal, y no menor, diferencia: la omisión de la participación de Sosa en las milicias rosistas. Al llegar al año 1833, Ford introduce un salto temporal y ubica al oficial en las filas de Urquiza en 1852. Esta elipsis permite dar cuenta de que la figura del Restaurador aun era un estigma para los afroargentinos en los albores del siglo XX⁶⁹⁷.

En lo que se refiere a los retratos de los biografiados, en *Beneméritos* se emplearon dos tipos de imágenes. Para las seis personas compartidas con el *Almanaque*, se hizo uso de las mismas litografías que acompañaban a las biografías de aquel. Sin embargo, para las ocho restantes se recurrió a retratos fotográficos. Ya hicimos mención a que las innovaciones técnicas habían extendido de manera formidable la posibilidad de reproducir imágenes en las publicaciones impresas y, consecuentemente el libro de Ford no se privó de aprovechar la nueva tecnología. En este sentido, sería plausible que Ford, además de escribir los textos, hubiera estado encargado de aportar las imágenes a la imprenta. Al analizar los retratos del *Almanaque*, llegamos a la conclusión de que existieron retratos fotográficos que funcionaron como modelo. Con lo cual surge la pregunta de por qué no se recurrió a esas fotografías para ilustrar a los seis *Beneméritos* retomados de la publicación de 1880. Es altamente probable que los retratos de Sosa y Morales –los únicos que hemos hallado hasta el momento– fueran conocidos por Ford y pudiera tener acceso a ellos. Con todo, prefirió valerse de imágenes previas. A pesar de que no se podría saber con certeza el por qué de esta elección, conjeturamos que el autor tuvo fácil acceso a las planchas litográficas originales empleadas en el *Almanaque* con la posibilidad que la reproducción resultara más económica.

Retratos y biografías: entre el progreso y el afecto

¿Qué rol juegan los retratos en esta publicación? ¿Qué relación mantienen con los textos? A pesar de lo que parece ser una vinculación evidente entre la representación verbal y visual de un individuo, en la relación entre el retrato y la biografía no existe un vínculo directo. Con lo cual hay que ser conscientes de que

⁶⁹⁷ Ver capítulo 3 de esta tesis.

aunque los dos modos se refuerzan uno a otro, también sirven para funciones claramente distintas. Un principio compartido, tanto por el biógrafo como por el artista, es el de cumplir con las expectativas de autenticidad y verdad pero trascendiendo estas, para lograr una obra que dé nueva fuerza, especialmente, al carácter del individuo con la intención de enaltecerlo. Sin embargo, cada registro tiene lógicas de producción de sentido inherentes a su forma de representación. Por lo cual, es oportuno recordar aquí la hipótesis de Marin –retomada por Chartier– respecto de la especificidad de cada uno de ellas, la imposibilidad de reducir lo visible a lo escrito y viceversa⁶⁹⁸. Este señalamiento no inhibe la complementariedad entre ambos géneros.

Si retomamos la *Galería de Celebridades Argentinas*, la inmensa diferencia en la calidad de las imágenes no deja bien paradas a las publicaciones de la comunidad afroporteña. Los dibujos de Desmadryl destacan fuertemente frente a los de Lynch y demás artistas no conocidos que participaron en el *Almanaque*. Sin embargo, es imprescindible matizar consideraciones de orden estético y artístico en este análisis, teniendo en cuenta las distintas capacidades económicas de ambos entornos.

Tomando los retratos en conjunto, el artista no ha agregado atributos que indiquen su profesión, con excepción de quienes eran militares; esta misión la cumplía el epígrafe identificatorio que acompañaba a cada imagen. En él se daba cuenta no sólo del nombre sino también de la profesión del retratado. La primera consideración para marcar es la falta de uniformidad en cuanto a las dimensiones de las imágenes respecto del sitio en el cual se las iba a insertar. Los retratos de Sosa, Thompson padre y Thompson hijo tienen un tamaño menor que los restantes. Parecen flotar en el blanco de la hoja, y en algunos casos no están centrados o están desalineados respecto de los bordes de la misma. ¿Por qué no fueron realizados en un tamaño mayor? ¿El artista no fue informado del formato de la edición? ¿Cómo podrían interpretarse estos descuidos tanto en el dibujo como en la impresión? Lo que para nosotros son incongruencias parece no haber sido criticado por la propia comunidad. La única mención sobre los retratos del *Almanaque* que se hace en la prensa afroporteña resulta ambigua al respecto. En ella se manifestaba que los

⁶⁹⁸ Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996. p. 76.

retratos “*llamarían sobre manera la atención*”, expresión que no dice mucho acerca de la calidad de los mismos aunque puede entenderse en ella una especie de orgullo. Frente a esta posibilidad debemos considerar que el esfuerzo económico que habrá implicado el encargo y la introducción de dichas imágenes en la publicación representaba en sí mismo un logro para los promotores del *Almanaque*. Otro descuido significativo es visible en la primera de las biografías: el epígrafe del retrato indica Dionisio Sosa cuando en verdad su nombre era Domingo Sosa. No se trata de un error menor y plantea cierto grado de desconexión entre las imágenes y las semblanzas escritas. Parece no haber existido una tarea conjunta entre quienes escribieron los textos y quienes hicieron los retratos. En este punto, consideramos relevante indicar que estos son copias de retratos previos, más íntimos o privados y encargados por los propios retratados. Por lo tanto, la elección del artista que los llevaría adelante no era un detalle menor. Las aptitudes del dibujante le permitirían, además de lograr el parecido considerado imprescindible en este género pictórico, enfatizar ciertos rasgos que dieran cuenta de las virtudes del sujeto. Por lo cual a los promotores de la publicación, seguramente imposibilitados de convocar a un artista de mayor calidad y experiencia, se les presentaba el dilema de contar con las imágenes, en desmedro de la calidad de las mismas, o evitar los retratos y presentar sólo las biografías. La opción elegida evidencia la importancia que la comunidad –o los promotores en su rol de mentores de aquella- otorgaba a las imágenes. Por un lado, la inclusión de los grabados implicaba una forma de cumplir con los preceptos del progreso y la civilización, habida cuenta del creciente desarrollo de las publicaciones ilustradas en el período. Por otro lado, la posibilidad de ver y reconocer los rostros de personas notorias entrañaba una dimensión afectiva de la cual eran conscientes los intelectuales afroporteños. Porque, además de ser individuos que gozaban de prestigio (en mayor o menor grado) no sólo al interior del grupo sino también en el resto de la sociedad porteña, existían lazos casi cotidianos y en muchos casos, de amistad, con ellos o con sus familiares. La red de relaciones en el seno de la comunidad afroporteña se pone en evidencia a través de la prensa. Allí se daba cuenta de las reuniones, bailes y tertulias realizadas en las distintas casas de familia o en salones alquilados, como también de los casamientos, cumpleaños y defunciones. Otra fuente útil para la reconstrucción de esta red, sobre todo en lo que

respecta a relaciones de amistad, son los registros parroquiales. Andrews ha realizado este rastreo para el caso de los oficiales afroargentinos del siglo XIX⁶⁹⁹. Aquí sólo mencionaremos, a manera de ejemplo, que las familias Morales y Mendizábal mantenían una relación muy estrecha, como lo atestiguan los padrinzgos y madrinazgos entre ellas. Lo mismo puede decirse de las familias Garzón y Thompson⁷⁰⁰.

Si tomamos en consideración los retratos y biografías de Domingo Sosa y de José María Morales sobresalen algunas cuestiones que retoman aspectos ya tratados en estas páginas. A pesar de las falencias en la realización de la imagen creemos que, en consonancia con la semblanza escrita por Posadas, el artista buscó otorgar rectitud y firmeza al rostro de Sosa a través de rasgos bien marcados. Su vestimenta y sobre todo la presencia de las dos medallas en su pecho vinculan de manera inmediata al retratado con una carrera militar exitosa, siempre dentro de las restricciones que implicaba ser descendiente de africanos esclavizados. La incorporación a las milicias era percibida como un modo de ascenso social aunque muchas veces esto no se traducía en mejoras económicas. A su vez, la obtención de rangos militares tenía como límite, en la práctica, llegar al grado coronel. Volviendo a la imagen, la falta de proporciones del dibujo –hombros demasiado estrechos– derriba la idea de ferocidad y valentía que se intentó dar a las facciones.

Por su parte, sorprende que el retrato de Morales lo presente como civil. Sobre todo teniendo en cuenta que el autor de la biografía resalta su carrera militar y su oficio de hojalatero. Debemos recordar que Morales era el único de los biografiados que se encontraba con vida al publicarse el *Almanaque* y es probable que haya tenido participación en la elección de la imagen que lo representaría. Tal vez el coronel quería resaltar su labor contemporánea en el ámbito civil, ya que para esa fecha ocupaba una banca de legislador. El epígrafe correspondiente se vuelve un indicio para esta idea. Allí no sólo se lo nombra como coronel de la nación sino también como diputado provincial, cargo para el cual había sido votado en las

⁶⁹⁹ Andrews, George Reid, “The Afro-Argentine Officers of Buenos Aires Province, 1800-1860”. En: *The Journal of Negro History*, vol 64 n° 2, 1979, p. 85-100. pp. 96-97.

⁷⁰⁰ Argentina, Capital Federal, registros parroquiales, Parroquia de San Pedro Telmo, *FamilySearch*, <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-12146-12477-47?cc=1974184>

elecciones de 1877. Estas dos palabras parecen haber sido agregadas a último momento pues presentan una tipografía diversa a las restantes leyendas.

Consideramos que no es un dato menor que las imágenes se originen en imágenes previas. Los retratos incluidos en el *Almanaque* cumplían con una función conmemorativa distinta a la que tenían las fotografías tomadas como modelo. En estas últimas, los retratados eran conscientes de lo que implicaba el hecho de concurrir a un estudio fotográfico. Como hemos analizados en el capítulo 2 respecto del retrato de autor de Ernesto Mendizábal⁷⁰¹, los retratos fotográficos (*carte-de-visite* o *portrait cabinet*) estuvieron en auge en el período y se convirtieron en símbolo de estatus social. Según lo indicado en párrafos anteriores, quedan excluidos de esta consideración Domingo Sosa, cuya imagen previa obedecía también a un rol conmemorativo, y José María Morales, en tanto haya podido tener ingerencia en la elección de la imagen del *Almanaque*.

La construcción de un imaginario propio: memoria, identidad, pertenencia

En una primera aproximación, podríamos decir que los retratos asumen la función principal de ilustrar, dando un rostro a los textos biográficos. Pero para los lectores del *Almanaque*, aquellos que tal vez no conocían los pormenores de la vida de esas personas pero sí, sabían de sus rostros, o aun para aquellos que no supieran leer, que no eran una proporción insignificante de la comunidad afroporteña del último cuarto del siglo XIX, los retratos seguramente adquirirían otra dimensión. Ante la imposibilidad de crear una galería conformada por pinturas, la comunidad hizo uso del medio más económico de la impresión para obtenerla. Como señalaba con acierto Granger para la Inglaterra del siglo XVIII, este formato más accesible y personal permitía, con un simple golpe de vista, recorrer parte de la historia de los afroargentinos. Es necesario pensar que aquellos de los cuales se traza la biografía eran o habían sido conocidos (y aun familiares) de quienes las escribieron y de quienes pudieran leerlas o, en su defecto, sólo contemplar los retratos.

Para la década de 1880 aún estaba muy presente el recuerdo de los padres o abuelos esclavizados aunque es probable que en gran parte de los casos se tratara de

⁷⁰¹ Ver capítulo 2 de esta tesis.

una memoria restringida al ámbito más íntimo. Los intelectuales afroporteños, promotores del *Almanaque*, buscaron construir un pasado común para la comunidad. En este sentido, el mero relato de las historias de vida como relato de hechos históricos no habría sido suficiente. Resultaba fundamental generar un sentido de pertenencia y fomentar la unidad del grupo con vistas a la construcción de un imaginario y una memoria compartidos. No cabe duda que el *Almanaque* fue un engranaje dentro del proceso de construcción de esta memoria colectiva, basado en tres elementos: la imagen, la historia oral y los documentos disponibles. En esto encontramos una similitud con la *Galería de Celebridades Argentinas* y principalmente con la idea que Mitre esboza al escribir la biografía de Belgrano. Allí el historiador anunciaba su intención de crear una “*memoria racional*” para reemplazar la “*memoria oral*”⁷⁰². No sería desatinado pensar que Mitre hubiera influido en quienes dieron forma al *Almanaque*, pues como señalamos, los promotores de la publicación –en mayor o menor grado- adscribían a la ideología liberal mitrista. Sin embargo, creemos que no sólo el componente racional está jugando en la compilación afroargentina. La construcción de esta memoria colectiva entrañaba afectos, vínculos de proximidad y hasta intimidad, elementos ausentes en la *Galería...* ideada como monumento para perpetuar una memoria y con la intención de instaurar un imaginario a nivel nacional.

A lo largo de las biografías se puede ver que la pertenencia a la nación argentina tuvo un lugar importante. Con todo, esta identidad nacional no implicaba dejar de lado una identidad racial. Pero, ¿de qué manera articular esta última con un proyecto hegemónico de nación que tendía a un ideal de identidad blanca-europea? Podría pensarse que la elaboración de estas compilaciones cumplía con dos objetivos conjuntos. Por un lado, refutar los estereotipos raciales, presentes aun hasta nuestros días, según los cuales los afrodescendientes eran representados como criados, bufones, adeptos a Rosas, vendedores ambulantes, trocándolos en retratos individualizados de oficiales militares, intelectuales, músicos, escritores, etc., profesiones más en consonancia con los ideales de la nación. Volvemos a enfatizar aquí la casi inexistencia de retratos de personas de ascendencia africana producidos

⁷⁰² González Bernaldo, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, F. C. E., 2008. p. 420.

por la sociedad blanca, con excepción de los analizados en el capítulo 4. Esos roles asignados durante el siglo XIX -y aun hoy- buscaban restarle importancia como un sector significativo de población, como si otorgarles un lugar prominente resultara amenazante. Y efectivamente lo era si la intención de los grupos hegemónicos era la necesaria homogenización de la población en la categoría de blanca europea. En segundo lugar, instruir a los propios afrodescendientes sobre cuál era el camino correcto -según los intelectuales afroporteños- para entrar en el progreso individual y colectivo que demandaba el modelo de país. En la búsqueda de definir una identidad colectiva, resulta interesante apreciar cómo se construye un pasado utilizable que guarde la ‘verdad’ y, a la vez, pueda nutrir a generaciones futuras a través de biografías y retratos. No obstante, la construcción de una identidad colectiva implica ventajas y desventajas. Como advierte Anne Elizabeth Carroll, “*afirmar una identidad colectiva como una categoría fácilmente comprensible, puede empoderar al grupo*”⁷⁰³. Definir una identidad compartida puede ser “*una condición para la agencia, para el cambio social*”⁷⁰⁴. Pero, a la vez, puede resultar limitante, creando otras jerarquías y exclusiones⁷⁰⁵. A este respecto es necesario recordar las diversas posiciones respecto del modo en que el grupo debía comportarse, educarse, asumir una facción política, etc., que se presentaban en la prensa comunitaria. No debemos olvidar que los promotores del *Almanaque* provenían de un determinado arco político y social dentro de la población afroporteña. Por lo tanto, el imaginario visual y verbal que intentaban imponer respondía a intereses propios y dejaba nombres en el olvido, resaltando la absoluta ausencia de mujeres, no sólo como sujetos a ser biografiados sino también ausentes al interior de cada biografía. Al seleccionar ciertos individuos dignos de conmemorar y homenajear, estos intelectuales ejercían control sobre la memoria comunitaria.

Epílogo

Las biografías del *Almanaque del Progreso*, y en menor medida las de *Beneméritos*, fueron un intento de construir una memoria y un imaginario afroargentino robusteciendo la historia de la comunidad, transmitida en gran parte en forma oral a

⁷⁰³ Carroll, Anne Elizabeth, *Word, Image and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 2005. p. 160.

⁷⁰⁴ Gates Jr, Henry, *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*, Oxford University Press, 1993. p. 37.

⁷⁰⁵ Carroll, *op. cit.* p. 161.

través de las generaciones y tomando como base además los documentos de archivo. La inclusión de anécdotas y conversaciones comunicadas de manera personal por los protagonistas o sus familiares, dramatizan las acciones y permiten imaginar la participación de los biografiados en los hechos históricos reseñados. Estas anécdotas enfatizan los rasgos de carácter considerados relevantes e instructivos de cada individuo y dejan traslucir las emociones asociadas. Los escritores, con excepción de Posadas, logran volver corpóreos a los objetos, personas y escenas que relatan. Con todo, se creyó necesario adjuntar los retratos correspondientes, no sólo como una instancia en sintonía con el auge de las publicaciones ilustradas. Teniendo en cuenta que la imagen es una construcción que ocurre en la interacción entre quien la observa y la significa y el objeto en sí, resulta fundamental considerar el efecto que la contemplación de los retratos pudiera haber tenido en los miembros de la comunidad, incluidos quienes dieron forma al *Almanaque*. La publicación fue editada en una fecha en que gran parte de quienes la consumieron, los lectores de los periódicos por ejemplo, conocían a los retratados y a sus familias, con las que muchas veces los unía un gran afecto y el trato cotidiano. Este no es un dato menor al considerar las imágenes. Asimismo, podían presentarse distintas situaciones que imposibilitaban la lectura de los textos. Por un lado, no todos los afroporteños contarían con el dinero suficiente como para comprar la publicación. Es probable que, al igual que sucedía con los periódicos, muchos lo leyeran ‘de ojito’, es decir de prestado, o en grupo, o por sobre el hombro ajeno⁷⁰⁶. Otra posibilidad, nada despreciable, era el porcentaje de miembros de la comunidad que no sabían leer y que debían contentarse con una lectura comunitaria en voz alta y/o con la contemplación de las imágenes. West sostiene que “*un retrato puede tomar sólo los elementos más básicos de una biografía, mientras que una biografía no puede expresar la presencia del individuo con un poder tan inmediato y evocativo*”⁷⁰⁷. Vale decir, se pone en juego la competencia visual del observador para identificar a los sujetos lo que implicaba, a su vez, un ejercicio de memoria personal y grupal.

Para finalizar, el libro de Ford brinda pistas para plantear, aunque sin poder ahondar en ello, la cuestión de las reacciones que pueden suscitar las imágenes. La

⁷⁰⁶ Geler, *op. cit.* p. 37.

⁷⁰⁷ West, *op. cit.*, p. 52.

ausencia de algunas páginas en el *Beneméritos...* perteneciente a la Biblioteca Nacional ponen de manifiesto la relevancia de las imágenes, ya que las hojas faltantes corresponden a retratos y no a textos. Los mismos fueron ‘robados’, arrancados intencionalmente de su inserción original. Podemos pensar que, hasta hace pocos años, este libro no haya sido consultado con demasiada frecuencia. La revitalización de los estudios afroargentinos luego de la década de 1980, en los cuales se ha convertido en una obra citada indefectiblemente, habrá incrementado sobremanera su consulta. Sin embargo, resulta imposible saber cuándo ocurrió el ‘robo’ de las imágenes, información que arrojaría luz sobre el rol y los efectos de las mismas. Cabe consignar que esa sustracción no tendría las mismas implicancias si hubiera sido arrancada por alguien contemporáneo a la publicación, por un afrodescendiente actual o por un investigador del tema. Otra alternativa es que un lector por fuera de los tres tipos especificados la sustrajera lo cual implicaría un intento de invisibilización concreta. Considero esta opción menos probable pues los textos refieren inevitablemente a la población afroargentina. Aunque, a la vez, se trata de una opción inquietante que coloca a la imagen en un lugar de poder mayor al de los textos. Como señalamos con anterioridad, la imagen es una construcción en la que debe considerarse también la participación del observador, quien le otorga significado al contemplarla y usarla. La necesidad de dar rostro a los afroargentinos, habida cuenta de la escasez de retratos de ellos que se conocen, podría explicar el ‘robo’ en cualquiera de los tres casos. Un contemporáneo de *Beneméritos...*, un afrodescendiente o un investigador podrían verse impelidos a conservar una imagen que hace visible lo invisible. Pero claro está, los afectos involucrados en esa acción serían diversos en cada caso.

Capítulo 6

El camino de los artistas: prensa y sociabilidad

Luego de haber definido algunos nombres propios, relevantes para la comunidad, en este capítulo profundizaremos en aquellos que formaron parte del campo artístico afroporteño. La indagación pondrá el foco en algunos artistas plásticos cuya producción es posible encontrar en archivos, bibliotecas y museos. Nos interesa poner de relieve el lugar privilegiado que tuvieron los modos de sociabilidad y la prensa afroporteñas, como plataforma de publicidad (conciente o no) y reconocimiento. Hasta hace unos años, cuando se hacía referencia a los modos de organización social de la comunidad afroargentina durante el siglo XIX, se señalaban las cofradías, las naciones y las sociedades de ayuda mutua, cada una en correspondencia con un momento histórico y marcada por una relación cambiante entre la población afro y la sociedad mayor. La investigación de Geler⁷⁰⁸, centrada en el análisis de los periódicos afroporteños desde la perspectiva de la antropología histórica, ha venido a profundizar, entre muchos temas, aspectos vinculados con la sociabilidad afroporteña. Se incluyen allí desde las tertulias y bailes en casas de familia, salones de baile y academias de música hasta las sociedades carnavalescas y de ayuda mutua. Como ya había señalado Oscar Chamosa⁷⁰⁹, estos modos de organización estuvieron signados por estrategias de supervivencia adoptadas con la intención de insertarse en la sociedad. En este sentido, a medida que se iba conformando una esfera pública porteña, la inclusión de la comunidad afro en ella se hacía más difícil, razón por la cual, con posterioridad a la caída del régimen rosista, comenzó la construcción de un espacio público propio que se afianzará a partir de la década de 1870 con la aparición de periódicos, asociaciones, conferencias literarias. El énfasis puesto en estos pintores y dibujantes radica no sólo en su visibilidad dentro de su comunidad sino también en los vínculos que mantuvieron con la sociedad ampliada.

En cuanto a la noción de sociabilidad nos apoyaremos en la propuesta de González Bernaldo, siguiendo tres dimensiones de ese concepto: como categoría histórica, aquella empleada por los propios actores; como categoría de análisis, utilizada

⁷⁰⁸ Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario, Prohistoria/TEIAA, 2010. pp. 91-109.

⁷⁰⁹ Chamosa, Oscar, *Asociaciones Africanas de Buenos Aires, 1823-1880. Introducción a la Sociabilidad de una Comunidad Marginada*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Luján, 1995.

para analizar las prácticas sociales que ponen en relación a un grupo de individuos con el fin de analizar qué rol juegan esos vínculos; y como consecuencia de esto último, la articulación entre los vínculos establecidos a partir de esas prácticas sociales y la historia política⁷¹⁰.

Pintores afrodescendientes en la Buenos Aires del siglo XIX

Al indagar acerca de la presencia afrodescendiente en Buenos Aires en el campo de las artes plásticas encontramos poquísimos artistas mencionados en los libros de historia del arte argentino decimonónico. Sólo algunos nombres aislados como los de Fermín Gayoso, Rosendo Mendizábal (padre) y Juan Blanco de Aguirre. A diferencia de la carrera musical, en la que se conoce un número interesante de afroporteños, el quehacer artístico no era una carrera fácil de emprender para aquellos que carecían de libertad o debían contar con un empleo que les asegurara una entrada de dinero indispensable para sobrevivir. Es probable que la posibilidad de amenizar reuniones y dar clases de música hiciera más tentadora esta rama del arte. Por ello creemos necesario volver visible aquellas trayectorias artísticas, acaso no comparables en cuanto a su calidad con la de los pintores de la sociedad ampliada, pero que seguramente han demandado un gran esfuerzo de parte de quienes lograron llevarlas adelante. El escaso tiempo de dedicación a una tarea no remunerativa, como es el aprendizaje artístico, deriva en la pregunta común de en qué circunstancias y de quién/es lo obtuvieron. Además de los tres artistas mencionados agregaremos a Bernardino Posadas cuyo nombre no se consigna en ninguna publicación sobre pintores argentinos del siglo XIX.

Fermín Gayoso, ‘pintor de obras ignoradas’⁷¹¹

Un abismo separa la vida de Fermín Gayoso de las de los restantes artistas a indagar, ya que su condición de esclavizado marca una diferencia fundamental, la de una vida ligada a la de sus amos. Por desgracia no se conocen obras de su mano; a pesar de ello Pagano lo considera “*el primer pintor porteño*, mientras no se pruebe lo

⁷¹⁰ González Bernaldo de Quirós, Pilar, “La «sociabilidad» y la historia política”. En: Pani, Erika y Alicia Salmerón (coord), *Conceptuar lo que se ve. François-Xavier Guerra historiador*. México, Instituto Mora, 2004. pp. 419-460.

⁷¹¹ Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L’Amateur, 1944. p. 82.

contrario⁷¹²). Nació en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XVIII y fue esclavo de Juan Martín de Pueyrredón. Según sus propias dichos, se desempeñaba principalmente como retratista. Actuó en la reconquista de Buenos Aires durante la Invasión Inglesa de 1806. Al año siguiente, viajó a España junto a Pueyrredón, quien había sido enviado por el cabildo local en carácter de diputado ante la Corte a fin de informar sobre los sucesos ocurridos en Buenos Aires con motivo de aquella invasión. La única noticia que se tiene de este pintor es un documento hallado por Torre Revello en el Archivo General de Indias. En el mismo, el esclavo solicitaba al rey que le concediera la libertad; sus argumentos para dicho pedido se basaban en que tenía una profesión que le permitiría mantenerse, y en que había participado de la reconquista de Buenos Aires durante la ocupación inglesa. Aquí la transcripción de tal documento:

Señor Fermin Gayoso, natural de Buenos Aires, esclavo y criado de don Juan Martín [de Pueyrredón], diputado de Buenos Aires, con el mas profundo respeto y veneración a los reales pies de Vuestra Majestad hace presente:

Como tiene oficio de retratista para poderse mantener, y desea el suplicante el poder lograr su libertad para poder continuar su ejercicio en esta corte pero como no tiene posibilidad para pagar a su amo los 300 pesos que le costó de comprarle, por cuyo motivo viene a implorar el poderoso amparo de Vuestra Majestad a quien rendidamente suplica que de vista de que se halló en la reconquista de Buenos Aires y por la feliz exaltación de Vuestra Majestad en el trono para gloria y felicidad de los vasallos, se digne hacerle la gracia de concederle su libertad y mandarle dar su salvoconducto para que ninguna persona se pueda meter con el suplicante, a fin de que pueda establecerse en esta corte para continuar su ejercicio de retratista y pintor (pues el suplicante no es negro sino hijo de español casado con una mulata) y por causa de la muerte de su padre se ve así. Por lo que espera del benigno y poderoso corazón de Vuestra Majestad se dignará hacerle esta gracia/Fermin Gayoso⁷¹³.

En una nota al margen, escrita por algún revisor del pedido, se pedía “*que exprese el mérito que hizo en la reconquista*”, actuación sólo mencionada y no aclarada en el texto. ¿Era común que un hombre esclavizado realizara en primera persona un pedido de libertad al rey? ¿Se podría haber hecho desde Buenos Aires? ¿Pueyrredón habrá estado de acuerdo con la petición? El documento especifica su intención de trabajar en la corte, para lo cual intenta despegarse de un origen espurio vinculado a su categoría racial y social. Dice no ser negro, sino que es hijo de español casado con una mulata y que su condición de esclavo se debe a la muerte de su padre. De esto se podría inferir

⁷¹² Ibidem, p. 83.

⁷¹³ Torre Revello, José, “Noticias de algunos artistas coloniales”. En: *Síntesis. Arte, Ciencias y Letras*, n° 18, 1928, pp. 335-344.

que su madre, además de mulata, era esclava, y por ello Fermín habría heredado tal condición.

Son más las preguntas que las certezas respecto de este primer pintor porteño. El mismo Pagano planteaba algunas de ellas: “¿dónde estudió Gayoso y con quién? ¿Ya era pintor cuando lo compró su amo y pagó por él los 300 pesos pedidos por el rescate? (...) ¿Dónde se halla la obra de ese valor primigenio?⁷¹⁴”, a las que se pueden agregar algunas otras: ¿a quiénes habrá retratado? ¿A Pueyrredón y a su familia? ¿A amigos o allegados del prócer? ¿Cobraría un estipendio por sus obras? Cabe la posibilidad de que no las firmara o que lo hiciera sólo con iniciales, no reconocibles por los coleccionistas. Esta última opción no parece probable pues, según consigna Pagano, fueron inútiles las investigaciones para hallarla⁷¹⁵. Como para la mayor parte del arte de ese período, es difícil dar con nombres de artistas y más aun al tratarse de un hombre esclavizado.

¿Cuándo y dónde Pueyrredón desembolsó el mencionado importe de 300 pesos en la compra de Gayoso? El esclavo señalaba que era natural de Buenos Aires, por lo tanto asumiremos que la adquisición fue en esa ciudad. Siguiendo la biografía del prócer se advierte que en 1795, cuando contaba 18 años, se hizo cargo de los negocios familiares y residió en España y Francia hasta 1805. Por ello, la compra tendría dos fechas posibles, o antes de 1795, con lo cual Gayoso habría viajado a Europa con su amo, o después de 1805. En el primero de los casos es probable que fuera bastante joven, tal vez de edad cercana a la del Pueyrredón. ¿Sería posible que su aprendizaje lo hubiera adquirido en Europa? Si nos atenemos a la segunda de las opciones, Gayoso no esperó mucho tiempo para solicitar su libertad. Mientras se encontraban en España, tuvo lugar la segunda invasión a Buenos Aires que terminó con la expulsión de los ingleses. El Cabildo decidió premiar con la libertad a los esclavos que habían participado en la Defensa de Buenos Aires a comienzos de julio de 1807. Pero se cayó en la cuenta de lo oneroso de tal acción, ya que había que pagar a sus amos la correspondiente indemnización, y finalmente, de la totalidad de 668 combatientes, sólo 70 de ellos fueron liberados. Los que habían resultado mutilados en combate recibieron la libertad, una pensión de 6 pesos mensuales y el resarcimiento de 250 pesos a sus dueños. Luego se liberó a 10 de los que se habían destacado en la lucha y otros 60 resultaron favorecidos mediante sorteo público⁷¹⁶. Eventualmente, tanto las noticias de

⁷¹⁴ Pagano, *op. cit.*, pp. 82-83

⁷¹⁵ Pagano, *op. cit.*, 83.

⁷¹⁶ Andrews, George Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor, 1989. p. 54.

la segunda invasión como la de la liberación de esclavos habrían llegado a Pueyrredón, y por extensión a Gayoso. Su solicitud elevada al rey es del año 1808 –aunque no se encuentra asentada la fecha exacta. Si se encontraba en España desde mayo de 1807 ¿por qué esperó hasta el año siguiente para presentarla? ¿Los acontecimientos sucedidos en Buenos Aires lo habrían decidido a hacerlo?

Los investigadores presumen que el criado no pudo concretar su pedido durante el tiempo que Pueyrredón estuvo en España debido a que no se han encontrado documentos posteriores. Si el documento es de 1808, lo más probable es que Gayoso no hubiera recibido respuesta ya que en mayo de ese año el imperio francés depuso al rey español Fernando VII. Se ignora si regresó a Buenos Aires o permaneció en la península ibérica, aunque Vicente Cutolo señala que Gayoso retornó junto a su amo⁷¹⁷. Resulta tentador pensar que podría haber iniciado a Prilidiano Pueyrredón en la pintura, pero es necesario ser cauteloso en este sentido. Al parecer el propio Prilidiano no hace mención de esto y, al haber nacido en 1823 y desconocerse si Gayoso efectivamente regresó a Buenos Aires no es posible hacer una afirmación categórica al respecto.

Rosendo Mendizábal, pintor y político

Como veremos a lo largo de este apartado, variada es la historia de vida de este afroporteño del siglo XIX. Desarrolló diversas actividades: fue profesor de dibujo y pintura, funcionario público, político. A partir de documentos, indicios y algo de imaginación histórica daremos cuenta de su existencia. Había nacido unos meses antes de la proclamación de la Revolución de Mayo, el 1º de marzo de 1810 y fue bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de la Merced con el nombre de Rudesindo Albino⁷¹⁸. Sus padres, Pasqual Mendizábal y Encarnación Galván, eran pardos libres, condición que por supuesto heredaron sus numerosos hijos⁷¹⁹. Desafortunadamente, no hemos hallado información relativa a su infancia, adolescencia y primeros años de juventud, ni a su formación artística. El siguiente eslabón de esta historia se ubica en agosto de 1837, fecha en la que Rosendo Mendizábal ofrecía sus servicios como profesor de dibujo en

⁷¹⁷ Cutolo, Vicente, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Editorial Elche, 1968.

⁷¹⁸ En este día se celebra el día de san Rosendo y de San Albino de Angers (entre otros). El primero de ellos de nombre Rudesindus Gutteri, fue monje, obispo, gobernador y pacificador de Galicia en el siglo X. Fundó uno de los más importantes monasterios benedictinos de esa comunidad española. El segundo, de origen francés, vivió entre los siglos V y VI.

⁷¹⁹ La pareja tuvo, al menos, trece hijos, de los cuales nuestro artista parece haber sido el mayor. Sin embargo desconocemos cuántos de ellos llegaron a la adultez. Ver <https://familysearch.org>

la escuela que había abierto en la calle Artes n° 5 de la ciudad de Buenos Aires⁷²⁰. Según datos encontrados en registros censales, los hijos del matrimonio Mendizábal-Galván tuvieron una educación esmerada⁷²¹. Esta circunstancia nos conduce a la posibilidad de que Rosendo hubiera asistido al Aula de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires, lugar en el que se formaron los principales pintores de la época⁷²². Con los años, el artista se perfeccionó en la ejecución de cuadros, prendedores, sortijas, cifras y alegorías con pelo, técnica que consistía en elaborar paisajes y figuras mediante el empleo de cabello humano distribuido artísticamente sobre una superficie. En fecha que se desconoce contrajo enlace con Margarita Hornos Sierra, también afrodescendiente. Con ella tuvo cuatro hijos: Virgilio, Rodolfo, y nuestros conocidos Ernesto y Horacio Mendizábal⁷²³, quienes, al igual que sus padres, gozaron de una cuidada educación. Horacio había nacido en Montevideo en 1846 y, por registros estadísticos, se puede inferir que la familia residió en aquella ciudad entre ese año y la primera mitad de 1850. En junio de 1851, Rosendo Mendizábal abrió una galería para la exposición de paisajes en pelo, en bajo y alto relieve con flores, sobre bases de marfil, cristal, oro y plata en la calle Santa Rosa (actual Bolívar) n° 42 en donde también vendía artículos de librería. Además de los paisajes incorporó “*cuadros genealógicos de familia, ordenando la variedad de pelo de toda ella por un orden correspondiente*”⁷²⁴. El local cerró sus puertas en diciembre del mismo año y el artista volvió a dar clases de dibujo y lecciones de trabajo en pelo a “*señoritas de mayor edad*”⁷²⁵. Para 1855 residía junto a su familia en la parroquia de San Miguel, en el primer piso de la calle Cuyo (hoy Sarmiento) n° 329 entre Uruguay y Talcahuano. La información proviene del censo parroquial realizado en Buenos Aires en ese año, en el que Mendizábal tuvo a su cargo el relevamiento de los datos de la manzana en la que vivía.

⁷²⁰ *La Gaceta Mercantil*, 8 de agosto de 1837.

⁷²¹ Sabían leer y escribir, asunto no menor para la población nacida en las primeras décadas del siglo XIX. Además, las hermanas se desempeñaron como preceptoras y maestras, y uno de sus hermanos era impresor.

⁷²² Funcionó de manera continuada entre 1822 y 1835, siendo sus directores el sueco José Guth y posteriormente, el italiano Pablo Caccianiga. Entre sus alumnos se contaron los pintores Carlos Morel y Fernando García del Molino. Reabrió sus puertas en 1855 con Martín Boneo al frente de la misma. Ver Ribera, Adolfo Luis, “La pintura”. En: *Historia del Arte en la Argentina* Tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984. pp. 117-119.

⁷²³ Ver capítulos 5 y 2 respectivamente.

⁷²⁴ Mariluz Urquijo, José M., “Artistas poco conocidos de la época de Rosas”. En: *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades* números 1-7, Editorial El Instituto, 1943. p. 88.

⁷²⁵ *ibidem*.

Respecto de su carrera política cabe destacar su vinculación con miembros de la elite política porteña, gracias a lo cual formó parte de la comisión de algunos clubes electorales durante la autonomía del Estado de Buenos Aires. Estas agrupaciones se encargaban de concertar las listas de representantes, garantizar apoyos y organizar la contienda electoral el día de los comicios. En 1856, no obstante los fuertes prejuicios raciales, integró el club de los Guardias Nacionales⁷²⁶ y en 1857 fue propuesto para organizar una filial del ya existente Club Libertad, cuya finalidad era movilizar a los ‘ciudadanos de color’. González Bernaldo señala que aunque el sufragio universal masculino –voto directo y extendido, que incluía a la población afrodescendiente- había sido instaurado en 1821 no implicaba una democracia representativa. Más bien introdujo cierta incertidumbre, pues a pesar de que las listas de candidatos eran confeccionadas por miembros de la elite, la participación en las elecciones de gran parte de la población masculina derivaba en que las distintas facciones tuvieran que recurrir a la movilización de esa masa del electorado para asegurarse sus votos⁷²⁷. Por otra parte, la historiadora ha analizado en profundidad las relaciones generadas en este período que involucraron nuevos espacios de sociabilidad en el Estado de Buenos Aires, poniendo de relieve las vinculaciones entre masonería y política. En sintonía con este contexto, Mendizábal fue presentado por Mariano Billinghamurst⁷²⁸ en la logia masónica Unión del Plata⁷²⁹ en noviembre de 1858. A pesar de que al momento de votarse su incorporación varios miembros se negaron debido a la diferencia en el color de piel, fue finalmente iniciado el 22 de noviembre. En 1859 formó parte de la comisión central de clubes electorales parroquiales⁷³⁰. En ese mismo año, comenzó a

⁷²⁶ La Guardia Nacional había sido creada en marzo de 1852 (González Bernaldo, *op. cit.*, p. 382, n. 75) e inició su protagonismo político a partir del triunfo de la revolución del 11 de septiembre de 1852, convirtiéndose en la principal fuerza de combate del Estado de Buenos Aires. Ver Lettieri, Alberto, “La guerra de las representaciones: la revolución de septiembre de 1852 y el imaginario social porteño”. En: Sabato, Hilda y Alberto Lettieri (comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, FCE, 2003. pp. 97-114.

⁷²⁷ González Bernaldo, *art. cit.*, 2004. Esta situación se mantuvo aún después de la unificación del país y fue motivo, por ejemplo, de la creación de los periódicos *El Artesano* y *La Igualdad* para las elecciones de 1874.

⁷²⁸ Nació en 1810. Empresario argentino. Formó parte de la Comisión Popular creada para asistir a las víctimas de la epidemia de fiebre amarilla de 1871. En 1872 fue concesionario de las líneas de tranvías a caballo Plaza de la Victoria-Belgrano y Plaza de la Victoria-Flores. Al año siguiente dio inicio al tendido del ferrocarril que unía Buenos Aires-Rosario, obra que debió abandonar en 1876 vendiéndosela a una empresa inglesa. Falleció en 1892.

⁷²⁹ Bompadre, Rolando, *Masonería. Unión del Plata. Historia de la Augusta y Respetable Logia Madre*, Buenos Aires, Dunken, 2013. p. 87.

⁷³⁰ González Bernaldo, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, F. C. E., 2008. pp. 381-382

desempeñarse como Oficial 1° de la Oficina de Tierras Públicas, cargo que ocupó hasta su muerte ocurrida hacia fines de 1878 o en 1879.

La relación de Mendizábal con la prensa porteña y afroporteña fue diversa. En esta última, las noticias aparecidas en *La Raza Africana* no hicieron mención de su quehacer artístico y estuvieron supeditadas a asuntos sociales y a su actuación en la esfera política. Corresponde en este punto caracterizar las publicaciones periódicas afroporteñas que se editaron en 1858. En capítulos anteriores hemos hecho alusión a la prensa de las décadas de 1870 y 1880, época en la que vieron la luz gran cantidad de periódicos, de vida variable y aparición intermitente, pero en la que se apreciaba la participación de un amplio espectro de intelectuales de la comunidad. Los primeros días de 1858 marcan el nacimiento del periodismo afroporteño cuando vio la luz el primer número. Su encabezado era *La Raza Africana o sea El Demócrata Negro. Periódico Político, Literario, Industrial y Comercial* y es el primer periódico del que se puede afirmar que fue enteramente escrito por miembros de la comunidad. Se trataba de una publicación semanal de 4 páginas de la cual sólo se editaron 8 números. El primero de ellos correspondió al jueves 7 de enero de 1858 y el último al sábado 6 de marzo del mismo año. No aparecía en un día fijo de la semana, se estampaba en la Imprenta de *La Reforma Pacífica* y los puntos de suscripción se encontraban en la librería del Sr. Ortiz, calle Santa Rosa 19 ½, la de Lucien, calle Victoria 49 y la Imprenta de la Revista entre Rivadavia y Reconquista esquina. Su redactor principal era Sandalio Escutti y Quiroga aunque también participaba el periodista Lucas Fernández. Un mes después de que dejara de publicarse *La Raza...* este último fundó *El Proletario*, en cuya portada se podía leer la inscripción “*Periódico semanal político, literario y de variedades. Por una sociedad de la clase de color – Bajo la dirección de Lucas Fernández*”. Tenía una periodicidad semanal, siendo el domingo el día de publicación. Se editaba en la imprenta de J. A. Bernheim y los puntos de suscripción eran la librería Ortiz, calle Santa Rosa 19 ½, la de Lucien, calle Victoria 49 y la Imprenta mencionada. Su corta vida -8 números- se extendió entre el 18 de abril y el 16 de junio de 1858.

La aparición de *La Raza Africana* suscitó comentarios adversos en tres de los principales diarios que se publicaban en Buenos Aires: *La Tribuna*, *Los Debates* y *El Nacional*, y las correspondientes respuestas de Escutti y Quiroga, redactor de *La Raza...* Entre quienes elevaron sus voces para impugnar su edición se encontraban Sarmiento, Mitre y nuestro Rosendo Mendizábal. Por lo cual consideramos necesario recordar el

contexto en el que se desarrolló la controversia. Para 1858 la disputa entre federales y unitarios estaba aun latente y las acusaciones al respecto se pueden seguir a través de las publicaciones periódicas. La ciudad contaba con cuatro diarios principales, los tres mencionados y *La Reforma Pacífica*, cada uno con una posición política específica. El primero de ellos pertenecía a los hermanos Varela, hijos del mártir unitario Florencio Varela asesinado en 1848, y era “no sólo el diario más popular de Buenos Aires sino un constante acicate de los sentimientos antifederales y antiprovincianos”⁷³¹. En cuanto al segundo y al tercero, uno era liderado por Mitre, siendo Sarmiento colaborador del otro. Por su parte, el cuarto había sido fundado por Nicolás Calvo, quien desde el diario patrocinaba la unión del Estado de Buenos Aires a la Confederación. Acusaba a un grupo de dirigentes como el mayor obstáculo para la reconciliación nacional con la única finalidad de conservar el poder⁷³². Como señalamos, *La Raza...* se editaba en la imprenta de *La Reforma Pacífica*, dato fundamental al considerar el intercambio de ideas dentro de aquel marco político. Sin embargo, Escutti hizo explícito desde su primer número –y en ediciones posteriores- una postura alejada de tales contiendas. Aun antes de que viera la luz el primer número y probablemente basado en el nombre del mismo, Sarmiento manifestaba desde *El Nacional* que “distinguir razas entre nosotros es crear la desigualdad y reconocerla, es peor todavía y es poner una línea de demarcación entre blancos y negros”⁷³³. Además ponía en duda si el periódico se erigía como órgano representativo de una parte de la sociedad porteña o venía a ocupar un lugar en el abanico político. En respuesta a estos dichos, el redactor de *La Raza...* expresaba:

(...) es preciso que sepan que es el mismo Sr. Sarmiento, el que trata de bestias a los hombres de color, de peñascos y edificios (...) Es preciso preguntarle que causa o que mérito obliga a creer que por nuestro periódico haga su publicación en la imprenta de la “Reforma”, hayamos de ser instrumentos ciegos de su Redactor en Jefe, no Sr. Sarmiento desgraciadamente se equivoca, es porque V., no sabe que al lanzarnos a la arena del periodismo lo hacemos con nuestra libre voluntad sin sujetarnos a ajenas pasiones con la abierta resolución de combatir con los mismos que cree V. que nos transmiten su pensamiento (...) Por último, señor, quien divide es V. que quiere que haya federales y unitarios que quiere dividirnos en partidos para por ese medio lograr V. ... nuestra raza, por ser la piedra de toque que tanto V. odia (...) ⁷³⁴

⁷³¹ Halperin Donghi, Tulio, *Proyecto y construcción de una Nación (1846-1880)*, Buenos Aires, Emecé, 2007. p. 106.

⁷³² *Idem*, p. 79.

⁷³³ *El Nacional*, 2 de enero de 1858.

⁷³⁴ *La Raza Africana*, “Refutación al Nacional”, 7 de enero de 1858.

A su vez, también Mitre escribió una nota con motivo de la aparición del periódico afroporteño. En ella señalaba que “*ha sido la República Argentina la única que en el mundo ha hecho iguales ante la ley a los blancos y a los negros concediendo a ambos iguales derechos políticos y civiles*”⁷³⁵. La respuesta no se hizo esperar aunque no ya por parte del redactor sino a través de una carta enviada a la redacción y firmada por “*un inválido de la campaña a los indios de 1833*”:

Con pesar tomamos la pluma para contestar un artículo bombástico que el Coronel Bartolomé Mitre inserta en uno de los números de su diario que ha caído en nuestras manos y cuyo objeto es probarnos a nosotros hombres de color, que en ninguna parte de la tierra gozamos de más ventajas y privilegios que en Buenos Aires, y esto lo hace de un modo tan extraño que parece se ocupa, no de seres racionales y de hombres libres, sino de alguna raza de animales despreciables para él y para el común de los hombres. Un triste presentimiento teníamos y este se realizó, pues vemos que D. Bartolomé tiene por nosotros el mismo desprecio que el descamisado y demagogo Sarmiento, que quería se echasen del Teatro Colón a nuestros hijos cuando fueron a recibir el premio de sus aventajados estudios, y esto sin otra razón que la de que en Norte América no se admitía a la gente de color en los parajes públicos; (...) Piense el coronel Mitre lo que dice y ya que no tiene elevados principios de justicia a favor de los que antes que él sirvieron, respete al menos nuestra desgracia⁷³⁶.

Los reclamos de reconocimiento hacia la comunidad afroargentina expresados por este soldado no son diversos de los que se formulaban en este mismo periódico y en los que se pueden leer en los correspondientes a las décadas de 1870 y 1880.

Finalmente, en una carta dirigida al diario *La Tribuna*, Mendizábal cuestionaba la aparición del periódico y en consonancia con los otros artículos interrogaba acerca de las motivaciones de tal publicación⁷³⁷. Escutti dedicó varias notas al artista, denostando su postura frente a la clase *de color* y también atacándolo de manera personal. La primera de ellas apareció en el segundo número del periódico. Allí el redactor en primer lugar descreía que el escrito perteneciera a Rosendo debido a “*la gran complicación de ideas que encierran sus conceptos*”. En segundo lugar, hacía hincapié en que el principal interés de la publicación es que la comunidad afroporteña, al igual que otros sectores de la sociedad, contara con un órgano de difusión propio que le permitiera hacer escuchar su “*débil voz*”, ocuparse de asuntos y necesidades que concernían al grupo poblacional y sirviera de estímulo para la educación y el progreso. Asimismo, reiteraba enfáticamente la ausencia de interés político que revestía la publicación:

⁷³⁵ *Los Debates*, 9 de enero de 1858.

⁷³⁶ *La Raza Africana*, 20 de enero de 1858.

⁷³⁷ *La Tribuna*, 10 de enero de 1858.

Nuestro periódico es un órgano de los hombres de color, libre e independiente que no se halla debajo de influencia alguna patrocinado, sólo se halla bajo el amparo de la ley. No vemos cual sea el empeño, que lo hace querer desvirtuar nuestro pensamiento, siendo Ud. el primero que debía patrocinarlo como uno de los más heridos en este caso.

Pero bien se conoce, Ud. es menos independiente que nosotros, puesto que se halla apoyado sobre las riendas del poder, y no como nosotros que sólo vivimos sujetos bajo la influencia de nuestra conciencia reuniendo nuestro mezquino poder intelectual para cooperar al bien de la humanidad por ser el don más precioso que puede adornar el corazón del hombre⁷³⁸

Como respuesta a estas palabras, Mendizábal publicó un escrito en *El Nacional* en el cual acusaba a Escutti y Quiroga de *rosin*. Esta imputación estaba fundamentada en su vinculación con *La Reforma Pacífica*:

Ramírez, Artigas y demás famosos bandidos quisieron impedir se cimentara en el Río de la Plata, la Democracia que Moreno, Paso, Chiclana y los tantos otros patriotas proclamaron en el inmortal 25 de mayo de 1810, y que Lavalle, Paz, Olavarría y Suárez defendieron, rodeados de innumerables patriotas que se sacrificaron con orgullo en las aras de la Patria para que el redactor de la Raza Africana viniese hoy, invocándolos al mismo tiempo que declara sin embozo que es rosin, pues no hace otra cosa cuando dice que es amigo de la *Reforma* y que siempre ha sido fiel a su bandera: esa bandera y esa fidelidad no pueden ser otra que la de Rozas & cia.⁷³⁹

Como se deduce de los textos transcritos y de otros artículos publicados en el periódico afroporteño, el conflicto tenía como eje principal la adscripción a la causa liberal unitaria o a la causa federal de unos y de otros. Asimismo, sorprende el nivel personal al que Escutti lleva la disputa con Mendizábal ya que dentro de su contestación al anterior escrito, incluyó una cantidad importante de insultos, innecesarios para su argumentación. Poniendo en duda su facultad de raciocinio lo llamó “Cabeza de melón”, “cabeza de zapallo, que siempre es poquito menos que melón”, “cantimpla rematado”⁷⁴⁰. Hasta aquí Escutti parecía mofarse de su contendiente por medio de agravios dirigidos a una pretendida falta de capacidad. Sin embargo, el encono contra Mendizábal cambió de cariz en un número posterior. El redactor del periódico lo acusó de ladrón y trajo a la palestra un episodio supuestamente ocurrido tiempo antes en el seno de la Sociedad de Socorros Mutuos ‘Fraternal’⁷⁴¹. El relato señalaba que

⁷³⁸ *La Raza Africana*, 13 de enero de 1858.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ *La Raza Africana*, 27 de enero de 1858.

⁷⁴¹ Esta asociación fue fundada en 1854 por Casildo Thompson (a quien me he referido en el capítulo 5). La Comisión Directiva estaba integrada por el propio Thompson en la presidencia y tenía como secretario a José María Morales. Su principal objetivo era no sólo brindar ayuda, principalmente económica, a aquellos miembros de la comunidad que lo necesitaran sino también destinar parte de los fondos recaudados al mantenimiento del Colegio del Carmen, entidad

Mendizábal había sido expulsado de dicha asociación por haber robado dinero y, para corroborar el hecho, Escutti ponía por testigos a Casildo Thompson y a José María Morales. Desconocemos si el incidente tuvo lugar o no, pero resulta extraño que la relación de amistad entre Morales y Mendizábal continuara con posterioridad al suceso, de lo que dan cuenta los padrinzgos y madrinazgos entre ambas familias. Pero la virulencia desplegada por Escutti permite suponer un entredicho más profundo de carácter personal con Mendizábal.

La Raza Africana tuvo una corta pero intensa vida. El cruce de ideas que su redactor emprendió con gran parte del arco periodístico de ese momento, y del cual sólo hemos considerado una ínfima porción en este apartado, ameritan un desarrollo mayor que no será abordado en esta tesis. Su estudio en profundidad permitiría poner de relieve las concepciones que los representantes, tanto de la elite porteña -Sarmiento o Mitre, entre otros- como de la comunidad afro, tenían acerca de la “raza negra” en general y de los “negros argentinos” en particular.

Respecto de la vinculación de Mendizábal con la prensa porteña, en párrafos previos hemos citado los anuncios que promocionaban sus servicios como profesor de dibujo y de trabajos en pelo o la apertura de su galería de venta de obras hechas con esta última técnica, publicados en 1837 y 1851. Para 1858 *La Tribuna* daba cuenta de su labor artística aunque considero ésta aparece teñida por su actividad política. Nos extenderemos en este punto. En junio de ese año, Héctor Varela había presentado un proyecto en la logia masónica Lealtad, a la cual pertenecía, para la creación de un Asilo de Mendigos⁷⁴². Cabe recordar aquí que las logias tenían un fuerte carácter filantrópico

educativa para niños y niñas afroporteños. A partir de 1859 se hizo difícil sostener el funcionamiento de la escuela. Por tal motivo se solicitó un subsidio al gobierno de Buenos Aires argumentando que gran parte de los miembros de la asociación habían sido llamados a las milicias debido a los enfrentamientos entre el Estado de Buenos Aires y la Confederación Argentina. El subsidio les fue entregado. En 1866 Juana Manso fue invitada por Sabina Sosa, esposa de Thompson, a tomar los exámenes finales. La destacada educadora tuvo palabras de felicitación y de aliento para los miembros de la entidad. También señaló la necesidad de modernización en los métodos de enseñanza sin dejar de percibir la falta de recursos en el seno de la comunidad. Para esa fecha la escuela se ubicaba en la calle Piedras entre las calles Europa y Estados Unidos. Tanto la sociedad como el colegio funcionaron hasta principios de la década de 1870, posiblemente hasta la muerte de su fundador en 1873.

⁷⁴² Por ordenanza municipal de 8 de agosto de 1858 se aprobó la creación del Asilo de Mendigos a instalarse en el Convento de los Recoletos. La Comisión encargada de poner en funcionamiento el proyecto estaba conformada por Federico Pinedo, Patricio Fernández, Antonio Alves Pinto, Mariano Billinghamurst, Miguel Cabrera, Antonio Zinny, Esteban Señorans y Héctor F. Varela. *Memoria de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta del ‘Comercio del Plata’, 1861. p. 166.

con intereses vinculados a la educación, la salud y la asistencia pública⁷⁴³. En este contexto reapareció la figura de Rosendo Mendizábal en la prensa porteña, ya que la necesidad de recaudar fondos para la creación del Asilo motivó que los artistas locales donaran obras para ser subastadas:

Todos los que tienen que ver con el arte, se han levantado a una para tender su mano caritativa al hospicio de mendigos en Buenos Aires. Murature, Manzoni, Noel, Cataldi y Mendizabal han presentado ya sus trabajos artísticos para que ellos vayan a ayudar a los fondos destinados a comprar pan y leche para los infelices a quienes había abandonado la Fortuna. (...) [Los] artistas se han propuesto, decíamos ayudar en cuanto puedan a la construcción y conservación del Asilo de mendigos. (...) probando a la evidencia que el arte y la caridad son hermanos inseparables sobre la tierra. Los cuadros presentados al asilo, serán puestos en exposición el día 17 señalado (octubre) para la apertura. ¡Qué gloria para los artistas generosos!⁷⁴⁴

Mendizábal en particular obsequió a la comisión del Asilo un cuadro en pelo, dirigiendo además una carta al Sr. Varela que dio lugar a una breve noticia al respecto. En ella se señalaba que “*el cuadro del Sr. Mendizabal es una prueba mas del talento reconocido de este hombre modesto, que entre nosotros no tiene rival, tratándose de trabajos en pelo*”⁷⁴⁵. La decisión de donar una de sus obras para un proyecto concebido por la masonería no resulta menor, habida cuenta de que sólo un mes después fue iniciado en la logia Unión del Plata, a la cual pertenecían algunos de los miembros de dicha comisión, en especial Billinghamurst, quien lo presentó a esa institución. Es dable pensar en una estrategia por parte de Mendizábal para posicionarse tanto social como política y económicamente. En este sentido, Sarmiento en un capítulo dedicado a la raza negra en el país, hace referencia a Sosa y a Mendizábal como sus representantes en cargos legislativos⁷⁴⁶. Damos por sentado que el escritor alude a Domingo Sosa y a Rosendo Mendizábal, miembros destacados de esa comunidad aunque no hemos logrado dar con fuentes que acrediten que el artista haya desempeñado esa función⁷⁴⁷. Sin embargo, la carrera artística de Rosendo parece haberse estancado luego de su inserción en el mundo de los clubes electorales y de la masonería, ya que no hemos hallado noticias sobre ella en fecha posterior a 1859. Es probable que su nombramiento como funcionario de la Oficina de Tierras Públicas le brindara un salario seguro e indispensable para el

⁷⁴³ Para un análisis exhaustivo sobre la masonería entre 1856 y 1862, ver González Bernaldo, *op. cit.*, en especial los capítulos VI, VII y VIII.

⁷⁴⁴ *La Tribuna*, “Los artistas y la caridad”, Sección Hechos Locales, 29 de septiembre de 1858.

⁷⁴⁵ *La Tribuna*, “Un cuadro de pelo para el Asilo”, 28 de septiembre de 1858.

⁷⁴⁶ Sarmiento, Domingo F., *Conflicto y Armonías de las razas en América*, Buenos Aires, S. Ostwald, 1883.

⁷⁴⁷ Para el caso de Domingo Sosa ver capítulo 5 de esta tesis.

sostenimiento de su familia, lo que pudo incidir en el abandono o descuido de los trabajos artísticos.

Un minué y un cuadro de pelo: homenajes y recuerdos

Hasta el momento sólo hemos dado con dos obras de su autoría. La primera pertenece a la colección del Museo Histórico Nacional y está firmada como R. Mendizábal. La sola mención de la inicial del nombre echa un manto de duda sobre la identidad del pintor, aunque Cutolo la atribuye a nuestro artista⁷⁴⁸. Se trata de un dibujo acuarelado que ilustra el *Minuet dedicado al Sr. Gral. Felix de Alzaga Gefe del Batallón de Defensores de Bs As*⁷⁴⁹ (Fig. 1), compuesto por Yndalecio Sarlo. La disposición curva del pentagrama indica que no se trataba de una partitura para el atril de un piano. Es probable que la acuarela haya sido realizada para homenajear el ascenso a general logrado por Félix de Alzaga en 1831, luego de formar parte del bando federal en la campaña contra la Liga del Interior comandada por José María Paz⁷⁵⁰. La composición, debido a su forma casi oval, semeja una suerte de escudo en el que parece incluirse la partitura, y se divide en una parte inferior y una superior.



Fig. 1: R. Mendizábal
Minuet dedicado al Sr. Gral. Felix de Alzaga
Gefe del Batallón de Defensores de Bs As
(c. 1831)
MHN

⁷⁴⁸ Cutolo, *op. cit.*

⁷⁴⁹ Dibujo acuarelado, Museo Histórico Nacional. Inventario N° 5935.

⁷⁵⁰ Ruiz Moreno, Isidoro J., *Campañas militares argentinas. La política y la guerra*. Volumen 1, Buenos Aires, Emece, 2005. p. 531.

En la parte inferior, sobre un fondo de color claro, se ubica el título, las iniciales del autor del minué y el pentagrama con las notas musicales en forma semicircular, rematado por debajo con una guirnalda de laureles y olivos. En la parte superior, se figura un escudo junto a elementos asociados al ejército: cañones, balas, bayonetas, tambores. El escudo en sí es una reelaboración del que la Asamblea de 1813 mandó a acuñar en las monedas de oro⁷⁵¹ (en las que no se representaba el sol que sí aparecía en el sello de dicha institución). El emblema acuñado estaba flanqueado por dos astas con las correspondientes banderas a cada lado, mientras que Mendizábal incluyó no sólo las astas sino también un conjunto de armas medievales (picas, alabardas, tridentes entre otras). En las monedas, los cañones se figuraron por debajo del escudo, al igual que el tambor; en cambio en nuestra acuarela asoman, junto a espadas y otros elementos, por detrás del tercio inferior. Otra diferencia importante es la inclusión de una guirnalda que combina una rama de laurel y una de olivo, anudadas con un moño azul. El olivo simboliza la paz y el laurel, el triunfo, y ambos aluden además, a la gloria. Sin embargo, la diferencia más relevante la imprime la división interna del escudo: el artista dibujó tres campos, en consonancia con la composición de la bandera nacional, en lugar de los dos de rigor. Una cinta con la leyenda “*República Argentina Independiente*” se entrelaza en la parte inferior.

La segunda de las obras es un cuadro titulado *Paisaje con iglesia*⁷⁵² (Fig. 2), obra de pequeño formato perteneciente al Museo de Arte Hispanoamericano ‘Isaac Fernández Blanco’. La misma está realizada a partir de pigmentos, vidrio, madera y cabellos procesados y teñidos de doña Luisa Lacasa de Suárez y de don Francisco Suárez y Villoldo.

⁷⁵¹ Replicada en las monedas actuales de un peso, puestas en circulación en 1992.

⁷⁵² 33 x 39 cm, Museo de Arte Hispanoamericano ‘Isaac Fernández Blanco’.



Fig. 2: Rosendo Mendizábal
Paisaje con iglesia
(1854)
Museo de Arte Hispanoamericano
'Isaac Fernández Blanco'

Como señalamos, Mendizábal era uno de los especialistas locales en este tipo de técnica⁷⁵³. Recientemente, este cuadro fue exhibido en la muestra *Las entrañas del Arte*⁷⁵⁴ junto a dos retratos de la difunta Luisa Lacasa de Suárez: un daguerrotipo post mortem y el óleo sobre tela⁷⁵⁵ realizado por Jacobo Fiorini⁷⁵⁶ (Fig. 3) sobre la base del primero. Las obras fueron realizadas con posterioridad al 5 de mayo de 1854, fecha de muerte de Luisa Lacasa.

⁷⁵³ Otros artistas que desarrollaron esta técnica en Buenos Aires fueron Augusto Siebs y Henriqueta Schweizer.

⁷⁵⁴ *Las Entrañas del Arte. Un relato material*, exposición realizada en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE entre el 16 de septiembre y el 28 de octubre de 2008.

⁷⁵⁵ 98 x 76,5 cm, Museo de Arte Hispanoamericano 'Isaac Fernández Blanco'.

⁷⁵⁶ Nació en 1800. Pintor italiano que llegó a la Argentina a fines de la década de 1820. Tenía una sólida formación académica y se desempeñó principalmente como retratista. Falleció trágicamente en 1856.



Fig. 3: Jacobo Fiorini
Retrato de Luisa Lacasa de Suárez
(1854)
Museo de Arte Hispanoamericano
'Isaac Fernández Blanco'

Forman una tríada iconográfica que se complementan para dar cuenta de una práctica social y cultural de la Buenos Aires decimonónica⁷⁵⁷. La ejecución de objetos confeccionados con pelo humano tiene como origen la costumbre de lucir o conservar una pieza de joyería –broches, pendientes, camafeos, etc.- en las que se guardaba un rizo de cabello de la persona amada. Este hábito podía responder al deseo de tener consigo un símbolo de amor o el de conservar el recuerdo de alguien fallecido. Para el siglo XVIII, fue común la inclusión de cabello en los retratos en miniaturas. La popularidad de esta práctica fue en aumento y alcanzó su plenitud entre 1830 y 1880⁷⁵⁸. En este camino, el empleo de cabello dejó de ser el simple uso de un mechón de pelo preservado detrás de un cristal para transformarse en sofisticados objetos de joyería. Brazaletes, apliques, prendedores fueron realizados siguiendo un procedimiento que comprendía el tratamientos del material, como el teñido o la separación del cabello en hebras. Se aplicaban dos técnicas básicas: el trenzado a mano para dar forma a las piezas de joyería y el pegado sobre una superficie plana para componer imágenes. A esta segunda manera corresponde el cuadro de Mendizábal.

Luego de una búsqueda de obras de similares características en el ámbito internacional, hemos encontrado gran cantidad de objetos en los que se incluyen árboles y alguna referencia a la tumba del difunto, pero pocos trabajos en los cuales se

⁷⁵⁷ Siracusano, Gabriela, *Las Entrañas del Arte. Un relato material (s. XVII-XXI). Catálogo*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008. p. 24.

⁷⁵⁸ Harmeyer, Raquel, “Objects of immortality: Hairwork and Mourning in Victorian Visual Culture” en *Proceedings of Art of Death & Dying Symposium*, n° 1, University of Houston, 2012. Disponible en <http://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7034/6302>

figure un paisaje completo realizado con este arte (Fig. 4 y 5). También es para destacar que los paisajes encontrados forman parte de objetos de joyería, de un tamaño muy inferior al del cuadro de Mendizábal.



Fig. 4: Miniatura en marfil, paisaje realizado con acuarelas y cabello, posiblemente alemán o suizo
Medidas: 4,45 x 3,50 cm.



Fig. 5: Anillo, Paisaje, 1768, posiblemente alemán o suizo

No obstante, el Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo' posee tres obras con características afines a las de nuestra obra de las que no se aclara su autor: *Templo del Pilar de la Recoleta*⁷⁵⁹ (Fig. 6), *Tumba de Juan Gregorio Barañao*⁷⁶⁰ (Fig. 7) y *Entrada del cementerio de la Recoleta*⁷⁶¹. Quisiéramos proponer aquí una posible atribución a la mano de Mendizábal, habida cuenta de la escasez de artistas que se especializaban en esta técnica y de las similitudes entre las composiciones.

⁷⁵⁹ 55 x 63 cm. Tinta china y cabellos. Donación de Guillermo Ruiz Rivas.

⁷⁶⁰ 61,5 x 71,5 cm. Óleo y cabellos. Donación de Laura Barañao.

⁷⁶¹ 45 x 45 cm, 1860. Donación de Escribano Oscar Manito.



Fig. 6: *Templo del Pilar de la Recoleta*
Complejo Museográfico Provincial
'Enrique Udaondo'



Fig. 7: *Tumba de Juan Gregorio Barañao*
(1858)
Complejo Museográfico Provincial
'Enrique Udaondo'

Tanto *Paisaje con iglesia* como los dos ejemplos reproducidos contienen elementos vinculados con la iconografía del duelo que comenzaron a emplearse a partir del neoclasicismo, cuando se dejó de lado el uso de calaveras y otros elementos típicos del arte barroco. En los cementerios era habitual que se plantaran sauces llorones y cipreses, especies arbóreas que están reproducidas en los paisajes a los que referimos. La primera de ellas simbolizaba el dolor y la pena mientras que la segunda, debido a sus hojas perennes y a su longevidad, encarnaba la inmortalidad y tenía una extensa trayectoria desde la antigüedad pagana. La capilla y el monumento funerario resultan imprescindibles, mientras que más enigmática es la presencia de las tres montañas y del lago o el río en el paisaje. En este tipo de obras era común que se representara un río, que marcaba la línea divisoria entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En el simbolismo del luto un bote en aguas calmas, como el que aparece en los paisajes de Mendizábal, implicaba una muerte tranquila⁷⁶².

Volviendo a Luisa Lacasa, el daguerrotipo, el retrato pintado y el cuadro de pelo fueron concebidos como formas idealizadas, una extensión del cuerpo de la fallecida para ser atesorados como un recuerdo sentimental y personal. El retrato de Fiorini, en el que vemos a la señora Lacasa con los ojos abiertos, buscó retener su última imagen con vida aun después de su muerte. A través de la reproducción de los rostros y de la preservación de los cabellos de los seres queridos, las obras se convertían en una suerte de reliquia secular familiar. Sin embargo, es fundamental señalar la diferencia entre

⁷⁶² Meinwald, Dan, *Memento Mori: Death and Photography in 19th Century America*, Californian Museum of Photography, 1990. p. 8.

ambos objetos ya que el empleo del pelo -fragmento del cuerpo ausente- en la obra, funciona como una extensión del sujeto de una manera más concreta y directa.

En particular, se sabe que *Paisaje con iglesia* es una obra creada como remembranza de un familiar fallecido. Sin embargo, a partir del conocimiento de que en 1851 Mendizábal había abierto una galería para exponer este tipo de trabajos y de noticias aparecidas en la prensa periódica durante 1858, se plantean algunas preguntas respecto de la finalidad de estos cuadros. Indicamos previamente que, con motivo de la creación del Asilo de Mendigos, Mendizábal donó un cuadro de pelo para ser rifado con el fin de recaudar fondos para esta causa. Esto permite inferir que el artista contaba con una reserva de obras, vale decir que la ejecución de este tipo de trabajos no sólo respondía a encargos. ¿El cabello de quién se empleaba? ¿Quién compraría una obra ejecutada con el cabello de un desconocido? Si para nuestra mirada actual estos cuadros resultan un tanto perturbadores, la posibilidad de realizarlos sin encargo previo es aun más inquietante.

Juan Blanco de Aguirre, el pintoresco pintor negro⁷⁶³

El dibujo es una palanca poderosa en países nuevos, industriales e inteligentes como los de América, en donde el intelecto se desarrolla al más ligero impulso de una buena voluntad, y en donde sus habitantes, de sangre robustecida y regenerada por la vigoridad de las razas, son fecundos como la tierra virgen en cuyo suelo nacieron⁷⁶⁴.

Fue dibujante y pintor autodidacta y se especializó en el género del retrato. Tuvo la posibilidad de formarse artísticamente en Florencia, merced a una beca otorgada por el Gobierno de Domingo Faustino Sarmiento. A pesar de que en publicaciones del siglo XIX se menciona su actividad como pintor al óleo, las tres obras que hemos hallado hasta el momento son dibujos a lápiz: *Retrato de José Mármol* de 1871, *El Negro Falucho* y *Heroísmo del Negro Falucho*, ambos de septiembre de 1889. En un libro de su autoría brindó nutrida información acerca de su infancia y su juventud. Había nacido en la zona rural de San José (Uruguay) a mediados de la década de 1850 en el seno de una humilde familia dedicada a las tareas del campo. Según relata el propio Blanco de Aguirre, su interés por estudiar y la escasa posibilidad de acceder a una educación formal, fue el

⁷⁶³ José León Pagano, lo menciona en la biografía de Francisco Villar, cuando dice: “Fuera del Colegio Nacional tropezó con el pintoresco Juan Blanco de Aguirre, el pintor negro”

⁷⁶⁴ Blanco de Aguirre, *Colección de artículos literarios*, Buenos Aires, Imprenta de Regina Margherita de C. Parisch, 1888. pp. 122-123.

motivo por el cual su familia tomó la decisión de dejarlo bajo la tutela del coronel Manuel Fernández Cutiellos, también uruguayo pero residente en Buenos Aires. Ya instalado en esta ciudad, el coronel lo ingresó como aprendiz en una talabartería, aunque nunca lo envió a estudiar formalmente a una escuela. Sin embargo, Blanco de Aguirre aprendió a leer y escribir gracias a la enseñanza básica de los hijos de Fernández Cutiellos. A pesar de las variadas tareas que debía realizar como aprendiz en el taller, se empeñó en mejorar mediante la lectura de *Anagnosia, método de aprender a leer en pocos días*, libro de Marcos Sastre cuya primera impresión fue hecha en 1849. Este método proponía enseñar y aprender a leer con facilidad, sin empezar por el abecedario ni el deletreo. En cuanto al dibujo, fue autodidacta. Su habilidad innata, sumada al oficio de talabartero que demandaba la realización de croquis de los objetos a manufacturar, pudo haberle permitido desarrollar esta actividad artística.

En febrero de 1871 la prensa porteña anunciaba que el artista realizaba retratos al lápiz y en septiembre de ese mismo año, el diario *La Tribuna* señalaba que el “*morenito Juan Blanco Aguirre, artista sin recursos propios ni estudios aventajados*⁷⁶⁵” había dibujado el retrato de José Mármol. El célebre escritor romántico antirrosista acababa de fallecer y el joven pintor no tardó en copiar su retrato, posiblemente como forma de darse a conocer en el seno de la elite porteña. Esta obra⁷⁶⁶ (Fig. 8), de mediano formato, forma parte de la colección del Museo Histórico Nacional y estuvo expuesta en una de sus salas por varios años.

⁷⁶⁵ *La Tribuna*, septiembre de 1871.

⁷⁶⁶ Retrato de José Mármol, dibujo al lápiz, 1871, 44 x 55 cm. Museo histórico Nacional. Objeto N° 5468. Inscripción en la parte inferior: “*Hecho a lápiz por Juan B de Aguirre, agosto 1871*”.



Fig. 8: Juan Blanco de Aguirre
José Mármol
(1871)
MHN



Fig. 9: Narciso Desmadryl
José Mármol

Se conocen retratos de Mármol previos: un daguerrotipo⁷⁶⁷ de fines de la década de 1840 o principios de la década de 1850, un óleo (en compañía de su hija)⁷⁶⁸ y una litografía (Fig. 9), ambos de Narciso Desmadryl, de 1858. Lo más probable es que, para su dibujo, Blanco de Aguirre haya tomado como modelo un grabado, tal vez uno de los que acompañaba la edición de algunos de los libros del escritor. Respecto de la litografía del artista francés, los rasgos no presentan diferencias entre ambos retratos, aunque la abotonadura y la forma del cuello de la levita varían, y Blanco de Aguirre evitó representar la posición de la mano dentro de la misma. El dibujo es de buena factura, con fallas propias de un pintor principiante como pueden ser las dificultades en la representación de un rostro en tres cuartos de perfil. El retrato entró a la colección del Museo Histórico Nacional como una donación del Senado de la Nación, motivo por el cual cabría la posibilidad de que el artista lo hubiera ejecutado para ser obsequiado a esa cámara de representantes.

Asimismo, en 1871 Blanco de Aguirre participó de la Exposición Nacional de Córdoba, inaugurada en octubre, donde presentó dos dibujos: los retratos del Deán Gregorio Funes, al crayón, y de Dalmacio Vélez Sarsfield, al lápiz; de ninguno de ellos

⁷⁶⁷ Museo de Arte Hispanoamericano 'Isaac Fernández Blanco'.

⁷⁶⁸ Colección de Arte del Jockey Club.

se conoce el paradero. El joven eligió dos personalidades de la provincia anfitriona para su envío. El primero, hombre importante de la Revolución de Mayo ya fallecido, y el segundo, autor del Código Civil, en funciones políticas. En 1872 solicitó una pensión para estudiar dibujo y pintura en Florencia. El legislador Nicasio Oroño, y Nicolás Avellaneda, ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del gobierno de Sarmiento, se convirtieron en sus patrocinadores y lograron que se le otorgara una pensión anual de 1000 pesos fuertes por el término de tres años⁷⁶⁹. En 1875 dicha pensión le fue renovada hasta diciembre de 1877⁷⁷⁰. No se tienen noticias de quienes fueron sus maestros italianos, pero es posible que haya sido alumno de Antonio Ciseri, quien había conformado en Florencia una Sociedad Cooperativa de Estudiantes a la cual asistían los jóvenes argentinos. Probablemente la elección de esta escuela libre se debiera a que Ciseri había sido maestro de Juan Manuel Blanes⁷⁷¹. Artistas como Ángel Della Valle, José Bouchet, Augusto Ballerini, Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales se encontraban en esa ciudad en la misma época y fueron sus compañeros de estudio⁷⁷². Al parecer, y según sus propias palabras escritas en su libro, durante aquella estadía en la ciudad italiana había trabado amistad con el escultor italiano Pietro Costa, también estudiante. Años más tarde, esta relación lo impulsó a redactar un artículo en el que expresaba conceptos acerca del monumento al General Juan Lavalle –ejecutado por Costa⁷⁷³- inaugurado en Buenos Aires en 1887⁷⁷⁴. ¿Habría podido establecer también un lazo con los artistas argentinos, más allá de la camaradería propia del ámbito de estudio? No hemos hallado referencias que abonen esta posibilidad ni en los años europeos ni a su regreso a Buenos Aires.

Resulta un tanto asombroso que Blanco de Aguirre haya podido obtener una beca para formarse en Europa. ¿Cuáles eran los vínculos que había logrado crear el pintor con miembros de la elite porteña? El registro de su actividad artística en los

⁷⁶⁹ Ley del 22 de junio de 1872 acordando a D. J. B. de Aguirre, una pensión para costear sus estudios de pintura y dibujo. Ver González, Máximo P., *Recopilación de leyes nacionales sancionadas por el Honorable Congreso Argentino*, Volumen 2, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1888. p. 136.

⁷⁷⁰ *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores*, Buenos Aires, 1930. p. 62.

⁷⁷¹ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX”. En: *Artisti italiani in America latina. Presence, contatti, commerci. Ricerche di Storia dell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, 1997, pp. 35-46.

⁷⁷² Cfr. Payró, Julio E., “Lucio Correa Morales y el nacimiento de la escultura en la Argentina” en Noel, Martín S., Correa Morales de Aparicio, Cristina, Payró, Julio E. *Correa Morales*. Monografía de Artistas, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1949. p. 41.

⁷⁷³ La obra fue realizada bajo diseño de Juan Manuel Blanes. Ver Gutiérrez Visuales, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004. p. 74.

⁷⁷⁴ Blanco de Aguirre, Juan, *op. cit.*, p. 218.

diarios desde una fecha tan temprana como 1871, cuando el joven no había cumplido los veinte años, plantea este mismo interrogante. Una de las respuestas podría ser que su padre adoptivo, el coronel Fernández Cutiellos lo hubiera promovido entre sus conocidos. Asimismo debemos reparar en las propias estrategias del artista para lograr una visibilidad que lo ayudara a lograr la anhelada pensión. En este sentido se puede pensar la decisión de retratar tanto a Mármol, apenas fallecido, como a las personalidades cordobesas en ocasión de la Exposición en esa provincia.

Su regreso a Buenos Aires, a principios de 1878, no pasó desapercibido en la escena afroporteña. En febrero el periódico *La Broma* anunciaba que el artista estaba ejecutando una obra en homenaje a San Martín⁷⁷⁵. Además, su nombre apareció de manera frecuente entre febrero y noviembre de ese año, en el marco de un intenso debate generado en torno a las prácticas asociativas más convenientes para la comunidad. Hacia fines de febrero Blanco de Aguirre propició, junto a Ernesto Mendizábal, Santiago Elejalde⁷⁷⁶ y Froilán P. Bello⁷⁷⁷ entre otros, la fundación de la Sociedad Fomento de Educación cuyo objetivo era establecer una escuela para niños afroporteños, que no llegó a concretarse. A los pocos días los mismos miembros crearon la Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’, asociación que tenía por finalidad la realización de conferencias literarias y científicas una vez por mes. En ella participaron, además de los promotores de la entidad, otras personalidades del campo intelectual afroporteño: Rosario Iglesias⁷⁷⁸, Mateo Elejalde⁷⁷⁹ y Casildo G. Thompson⁷⁸⁰. El debate generado en torno a esta Sociedad será desarrollado en párrafos posteriores. También en 1878, y de forma paralela a las actividades que desplegaba dentro de su comunidad, se presentó al concurso para la cátedra de dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, asociación creada en 1876 por artistas y literatos de la sociedad porteña⁷⁸¹. La Academia Libre de dicha entidad fue creada en marzo de 1878, y para cubrir el puesto de profesor de dibujo y pintura, se realizó el mencionado concurso de oposición en el

⁷⁷⁵ *La Broma*, “Sección Suelos”, 22 de febrero de 1878.

⁷⁷⁶ Nació en 1853. Escritor y periodista afroporteño, sus artículos y opiniones aparecían en las publicaciones periódicas afroporteñas de fines del siglo XIX. La biblioteca nacional cuenta con dos folletos de su autoría: *Conferencias de la Sociedad “Fomento de las Bellas Artes”* (1878) y *Consideraciones por un hombre de pueblo* (1880).

⁷⁷⁷ Ver capítulo 5 de esta tesis.

⁷⁷⁸ Nació en 1852. Poetisa y escritora afroporteña, una de las pocas mujeres que logró publicar algún artículo en las publicaciones periódicas de la comunidad afrodescendiente de fines del siglo XIX.

⁷⁷⁹ Nació en 1862. Poeta afroporteño del que se conocen varias de sus composiciones aparecidas en la prensa comunitaria y en el *Almanaque del Progreso* de 1881.

⁷⁸⁰ Ver capítulo 5 de esta tesis.

⁷⁸¹ Sobre la Sociedad Estímulo de Bellas Artes véase Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 85-114.

cual los candidatos debían “*pintar en ocho días, a razón de dos horas diarias de trabajo, el estudio de un modelo tomado del natural, en un lienzo de 100 por 50 centímetros*”⁷⁸². En el mismo resultó elegido Francesco Romero, pintor piamontés que había llegado a Buenos Aires en 1871.

A pesar de no haber obtenido el cargo de profesor, poco después abrió una escuela privada de dibujo empleando una subvención que le concedió el gobierno. En 1882 participó junto a algunos de sus alumnos, enviando dibujos al lápiz a la Exposición Continental de Buenos Aires⁷⁸³. Las apreciaciones sobre su obra aparecidas en los diarios fueron sumamente duras. El crítico que firmaba como F. C.⁷⁸⁴ en *La Libertad* expresaba:

Se nota, sin embargo, que la Comisión, teniendo en vista el mejor *comp d'œuil*, el mejor aspecto general, ha cometido el error de sacrificar los detalles al conjunto; y esa circunstancia ha dado por resultado que, en vez de una exposición de estudio, de análisis y de provecho para el artista o el aficionado, tengamos más bien una exposición de lo que llamaremos mal entendida *ostentación* que, aun cuando pueda halagar más fácilmente la vista del vulgo, se convierte en grave inconveniente y perjuicio para los que en vez de mirar sin más impulso que la curiosidad y con el sólo objeto de *ver, comparar, estudiar, analizar y sacarle a la Exposición el verdadero provecho que de semejantes concursos tiene el derecho de esperar*.

Los cuadros que más llaman la atención en la Exposición son, indudablemente, los de Blanes. (...) no precisamente porque sean los mejores de aquel notable artista, (...) Desgraciadamente para el Arte, abundan entre nosotros los que aprecian una tela en razón directa a su tamaño, los que miran el arte a varas, y son muchos, por cierto, los que cometerían la herejía de preferir a una de las preciosas miniaturas de Biggs un retrato de tamaño natural de Blanco de Aguirre. ¡Santo Dios!⁷⁸⁵

No fue este el único embate. El más despiadado fue escrito por un crítico que firmaba A. en el diario *La Prensa*, cuyo ataque estaba enfocado principalmente en la escuela de dibujo que dirigía el artista:

Francamente, no creíamos encontrar tanto malo en ellos a pesar de haber ya visto otros dibujos de Blanco Aguirre más o menos idénticos, pero abrigábamos la esperanza de que se hubiera esmerado un poco más para

⁷⁸² Payró, Julio, “La pintura”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988. p. 142.

⁷⁸³ “Sección Bellas Artes. Cuadros a lápiz. J. V. [sic] de Aguirre: Expone con procedencia de Buenos Aires: un retrato de hombre, copia por el mismo. Copia de una cabeza de tigre por P. Machin. Estudio: dos jóvenes una de semblante blanco y otra risueño, por G. Bataglia. Una dolorosa por E. Megin. Una cabeza y hombros de un joven en actitud desesperante por la Señorita Calderon. Una joven con un niño en los brazos, por la Señorita Prado.” Ver Catálogo de la Exposición Continental, Buenos Aires, 1882.

⁷⁸⁴ Se trata del dibujante y litógrafo portugués Francisco B. Carvalho, quien colaboró en *La Ilustración Argentina* en 1882 y posteriormente en 1885-86 Cfr Malosetti Costa, p. 152. En mayo de 1885 el artista estableció un estudio de dibujo en la calle Florida 43, 2º piso. Ver *La Ilustración Argentina*, 30 de mayo de 1885.

⁷⁸⁵ *La Libertad*, 21 de marzo de 1882.

presentar algunas de sus obras en la Exposición (...) El retrato del natural dibujado por él mismo, es un atentado al arte; todo él revela que Blanco Aguirre podría ser con el tiempo y estudiando bastante, un buen dibujante tal vez, pero nunca un profesor⁷⁸⁶.

Las opiniones de colegas y críticos parecieron calar hondo en el retratista. Unos años más tarde, en el prefacio a su proyectada *Historia de las Bellas Artes*, texto incluido entre sus artículos literarios, hizo alusión a la maledicencia de algunos:

(...) creo de mi deber manifestar que hay un segundo objeto en la confección de mi folleto [Historia de las Bellas Artes]. Enviado por una sanción del Honorable Congreso Argentino en 1872 a completar mis estudios en Europa, nadie me exigió un examen cuando estuve de vuelta en los lares de la patria. Sin embargo, la maledicencia se había cebado en la rectitud de mis proceder y en la perseverancia mía para el adelanto dañando mi reputación de hombre honrado y de sincero amador de las Artes, aspirante a conquistarme un puesto que me salvara del olvido en que caen las mediocridades. Esa maledicencia no tuvo para nada en cuenta que yo era el único de los pensionados argentinos que hubiera rendido un examen general en Bellas Artes.

Considerando pues que a mi vuelta se me debió exigir una prueba que demostrara mis progresos salvándome de la tacha de estudiante holgazán o me condenara como desagradecido y desaplicado, es que hoy me he resuelto a escribir este opúsculo donde trataré de evidenciar mi aprovechamiento a la historia y las reglas con que me hicieron concebir el arte verdadero mis maestros de Europa, para que puedan servir de algo a los amantes de las Bellas Artes que vegetan olvidados y desatendidos y desalentados en esta culta Buenos Aires⁷⁸⁷.

Su colección de artículos literarios merece un comentario aparte. A través de sus páginas es posible ahondar en los pensamientos e intereses de Blanco de Aguirre. La mayor parte de los textos habían sido publicados en revistas y diarios antes de tomar forma de libro. El autor adoptó un estilo sencillo de escritura, sin dejar por ello de abordar asuntos complejos y de explicitar su postura y opiniones respecto de temas diversos entre los que se destacan, por su reiteración, los relacionados con su profesión y con su ascendencia africana. Algunos ensayos como “La raza negra en América”, “La raza negra en la escena argentina”, “La abolición de la esclavitud en el Brasil”, “Prefacio a la Historia de las Bellas Artes” o “La estatua de Lavalle. Las Artes en la República Argentina” refieren ya desde su título a esos asuntos. Sin embargo, sobre todo el tema de la referencia a su origen racial es trabajado en distintas entradas del libro a pesar de que sus encabezados no nos den pistas al respecto. El libro inicia con una composición titulada “La raza negra en América”, leída el 31 de julio de 1884 en el Teatro Goldoni (actual Teatro Liceo) de la ciudad de Buenos Aires en el marco de una velada literaria

⁷⁸⁶ Citado por Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁷⁸⁷ Blanco de Aguirre, *op. cit.*, pp. 127-128.

organizada a beneficio del ‘Centro Uruguayo’⁷⁸⁸. La elección de dar comienzo al libro con este texto podría pensarse como una carta de presentación del autor. En él se condensan no sólo mensajes dirigidos a la sociedad mayor sino también a la propia comunidad. Blanco de Aguirre hace un recorrido por América pasando por Estados Unidos, Cuba y Brasil, sitios conflictivos en lo que respecta a la libertad de los descendientes de africanos. Debemos recordar que en Brasil la abolición de la esclavitud fue decretada en 1888 y en Cuba en 1886. En cuanto a los Estados Unidos, a pesar de haberse abolido en 1865, el período de Reconstrucción posterior a la Guerra de Secesión dio lugar a las llamadas leyes Jim Crow⁷⁸⁹ que segregaban a los afrodescendientes, muchas veces de manera violenta. Al referirse a la República Argentina, el autor en primer lugar hace hincapié en la participación negra en las luchas independentistas resaltando las figuras de Barcala y Falucho, para adentrarse luego en temas que eran puntos de debate en la prensa comunitaria. Un tópico como el lugar que la población afro ocupaba en la sociedad argentina, no sólo en la cotidianeidad sino también en la memoria y la historia del país, es retomado por Blanco de Aguirre en este artículo:

¿No cruzan las calles de Buenos Aires algunos negros viejos que tienen la gloria inestimable de poder decir con justo orgullo y noble amor propio: yo soy uno de los últimos restos del Ejército de los Andes? ¿Y qué son, esos que fueron honor ayer? Hoy fantasmas que ni siquiera infunden respeto, porque lo único que obtienen es causar risa y desdenes. Y son soldados! Porque para ser generales es menester que fueran blancos, (...) ⁷⁹⁰

Asimismo tienen su lugar las discusiones referentes a la manipulación de la población afroporteña en épocas de elecciones⁷⁹¹ y la confinación a un rol servil⁷⁹², similar al que habían desempeñado sus ancestros:

Mientras tanto sus hijos son ordenanzas en cualquier repartición pública, donde los empleados más humildes en vez de respetar a los hijos de los guerreros antiguos, ve en ellos solamente a un tipo que cuando más, sirve para hacer reír a fuerza de dicharachos y bufonadas. Y los nietos? Ah! Los nietos! Esos es menester que llamen *amito* al primer perillan que cruza nuestras calles; y deben servir de mucamo o de portero al Doctor tal o al Diputado cual, porque de lo contrario, si la policía lo viera demasiado a menudo disfrutando los bienes de

⁷⁸⁸ El Centro Uruguayo era una asociación de socorros mutuos conformada por afrouuguayos residentes en la ciudad de Buenos Aires, referencia en Goldman, Gustavo, *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*, Montevideo, Perro Andaluz, 2008. p. 29.

⁷⁸⁹ Para explicar el por qué de este nombre véase el capítulo 3 de esta tesis.

⁷⁹⁰ Blanco de Aguirre, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷⁹¹ Para un análisis en profundidad acerca del rol de la comunidad en coyunturas electorales, principalmente las de 1874 y 1880 y las consecuentes revoluciones véase Geler, *op. cit.* pp. 339-381.

⁷⁹² Ver capítulo 1 de esta tesis.

sus padres podría tenerlos en cuenta y presentes para cada vez que se buscasen los autores de algún hurto o crimen. Mientras tanto llega la época de prueba para las ambiciones desenfrenadas de algunos e inmediatamente el negro debe concurrir a los comicios a prestar por éste o aquel su voto; y enseguida si la cuestión debe ventilarse por medio de una revolución, él deberá formar parte de la primera fila y ser olvidado... en primera fila, como consecuencia lógica!!...⁷⁹³

A su vez, Blanco de Aguirre no soslayó las llamadas de atención a la propia comunidad al lamentarse por la creación de sociedades carnavalescas en menoscabo de la fundación de bibliotecas y sociedades vinculadas con el estudio, tópico abordado en la prensa afroporteña en más de una ocasión⁷⁹⁴.

En cuanto a los artículos relacionados con las artes, hemos aludido previamente a su proyecto de escribir una *Historia de las Bellas Artes*. Por desgracia se desconoce si Blanco de Aguirre llegó a publicarla ya que no hemos dado con ella hasta el momento. En el mencionado prefacio explicitaba que su ensayo iba a tener como centro las *artes en el espacio* o *artes ópticas* (pintura, escultura, arquitectura) aunque sin desdeñar de ocuparse a vuelo de pájaro de las *artes en el tiempo* (música y poesía)⁷⁹⁵. En el opúsculo manifestaba la necesidad de apoyar a los artistas locales y pensaba que su folleto podría tener utilidad para quienes se interesaran en las Bellas Artes. Para el autor, este interés daba cuenta del progreso y de la civilización de una sociedad. Consideraba que el aprendizaje del dibujo era un arma eficaz no sólo para aquellos oficios en los que su utilidad era evidente como los relacionados con la construcción de objetos o edificios, entre otros, sino también para otras profesiones como la de médicos o jueces.

Para mi la tarea será gratisima, a pesar de los escollos innúmeros con que tropezaré en ella; porque, como he dicho antes, opino que en la República Argentina es indispensable la publicación de un folleto en el que se recuerde el importante rol que han desempeñado y juegan las Bellas Artes en la marcha progresiva de las naciones del viejo mundo.

Porque sinceramente en un país nuevo, rico y próspero como el nuestro, que se desarrolla precozmente a suave impulso de su dulce clima, y en el cual los nativos demuestran tanta afición a las Bellas Artes, no obstante de carecer casi en absoluto de contacto artístico en que inspirarse y como adelantar, y del estímulo que alienta a la contracción en el estudio, en este folleto será siempre, sin nada mas, un consuelo igual a una protesta franca, desinteresada y justa contra esa preferencia odiosa que se da al artista extranjero con detrimento del

⁷⁹³ Blanco de Aguirre, *op. cit.* p. 14-15.

⁷⁹⁴ Ver Ghidoli, María de Lourdes, "Sociedad *Fomento de las Bellas Artes*: modelo de sociabilidad afroporteña a fines del siglo XIX". En: *XII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*. Mesa 2.3: De marginados a ciudadanos: la visibilización de los afrodescendientes, 2009. Formato CD, s/p. Sobre El carnaval y las sociedades carnavalescas ver Geler, *op. cit.*, pp. 133-160.

⁷⁹⁵ Blanco de Aguirre, *op. cit.* p. 126.

artista nacional, abroqueladas como están nuestros connacionales en las pequeñeces de las conveniencias políticas, o de círculo, o de persona.

En el artículo referido al monumento a Lavalle, escrito con motivo de su inauguración en 1887, hacía especial referencia al gusto artístico, asunto que también abordó en su prefacio a la *Historia de las Bellas Artes*. Especulaba especialmente con la importante función que cumpliría la crítica artística en la educación del gusto de la población y también de los artistas:

Bien cierto es que entre nosotros no se cultiva sino por contados escritores la crítica artística y que por lo tanto nuestro pueblo todavía no está muy educado en achaques de estética. (...) Los críticos iluminan y educan el espíritu de las sociedades cuando encomian o vituperan, sincera y desapasionadamente, las obras que se escriben para formar el buen gusto de los que prestan oído a sus consejos y comprarles el ojo y el alma a encontrar lo bueno de descartar lo malo. El mismo artista busca la opinión del crítico para purificar sus trabajos⁷⁹⁶.

A su vez, retomaba la idea de que era fundamental aunar fuerzas privadas y estatales con vistas a brindar apoyo a los artistas nacionales. En ningún momento Blanco de Aguirre renegaba del aprendizaje artístico basado en modelos europeos; es algo que consideraba realmente imprescindible y cuya falta, para quienes no pudieran acceder al viaje a Europa, pretendía salvar con la escritura de su folleto. El acercamiento a estos asuntos estaba en consonancia con los temas que eran de sumo interés en el ámbito artístico porteño. A propósito, volvemos con un interrogante ya planteado: ¿existió algún tipo de lazo entre el artista afroporteño y los otros pintores argentinos de fines del siglo XIX, algunos de los cuales habían sido sus compañeros de estudio en Florencia? Consideramos que es altamente probable que Blanco de Aguirre estuviera en contacto con ellos debido a que estaba al frente de una cátedra de dibujo en el Colegio Nacional. Asimismo habrá sido habitual para él la lectura de publicaciones periódicas de la sociedad porteña tales como *La Ilustración Argentina* y *El Diario*. En *La Ilustración...*, las discusiones acerca del arte nacional fueron frecuentes en sus primeros años de existencia. En cuanto a la necesidad de educar el gusto artístico, fue un asunto desarrollado por Schiaffino en las páginas de *El Diario* durante 1883. El cotejo exhaustivo de los escritos de Blanco de Aguirre con los textos de Schiaffino y de otros participantes de la SEBA, que queda pendiente dados los objetivos de esta tesis, permitiría echar luz sobre estas posibles conexiones.

⁷⁹⁶ Blanco de Aguirre, *op. cit.*, pp. 126-127.

Sólo contamos hasta el momento con tres obras de Blanco de Aguirre, todas ellas dibujos: el retrato de José Mármol y los dos bocetos de Falucho realizados en septiembre de 1889 a los cuales nos hemos referido en el capítulo 4. Sin embargo, por la lectura de las fuentes hemerográficas es posible saber de la existencia de, por lo menos, cinco o seis obras más. A continuación daremos cuenta de ellas a través de las breves y ocasionales noticias. Las primeras son los aludidos dibujos al lápiz que presentó en la Exposición de Córdoba de 1871. En febrero de 1878, recientemente llegado de Italia, el artista estaba preparando un “*magnífico cuadro a lápiz que representará a la patria coronando al primer capitán americano D. José de San Martín*”⁷⁹⁷, posiblemente en consonancia con la inminente celebración del centenario del natalicio del prócer (25 de febrero de 1778). Al año siguiente la prensa afroporteña informaba sobre la exposición en el salón ‘La Minerva’ de un “*hermoso cuadro al óleo pintado por este aventajado artista*”⁷⁹⁸. Este salón era una dependencia anexa a la Imprenta La Minerva y estaba situado en la calle Florida n° 76 entre Piedad (actual Bartolomé Mitre) y Cangallo (actual Presidente Perón). Cabe destacar que esta es una de las pocas menciones de pinturas ejecutadas por Blanco de Aguirre. Socarronamente en octubre del mismo año, *La Broma* se mofaba del artista al señalar que “*Me cuentan que este digno émulo de Rafael, se ocupaba noches pasadas en sacar al lápiz, desde un palco contiguo al proscenio, al célebre trágico Ernesto Rossi en uno de los pasajes más interesantes de la tragedia titulada Nerón. Quiera Dios que no haya salido parecido al incendiario del pueblo romano. De todos modos aconsejo al joven pintor, que cuando haya terminado su obra le ponga al pie ‘Este es Ernesto Rossi’. Por las dudas*”⁷⁹⁹. Por su parte, *La Nación* adoptaba un estilo serio para referirse a otro de sus retratos: “*El dibujante J. B. de Aguirre ha expuesto en casa de los señores Boote y Niven*”⁸⁰⁰, *Florida entre Cuyo y Corrientes, un buen retrato a lápiz del finado general Olascoaga* [quien había fallecido el 6 de febrero de 1881], *de tamaño natural. Como se sabe, Aguirre es un esfuminador hábil y tiene en su lápiz rara soltura, todo lo cual lo habilita para dar a sus dibujos flexibilidad de líneas y relieve acentuado*”⁸⁰¹. Las impiadosas críticas que se le dirigieron apenas unos meses después con motivo de su

⁷⁹⁷ *La Broma*, “Sección Suelos”, 22 de febrero de 1878.

⁷⁹⁸ *La Perla*, 28 de marzo de 1879.

⁷⁹⁹ *La Broma*, “Sección Conversación”, 2 de octubre de 1879.

⁸⁰⁰ Samuel Boote (1844-1921), fotógrafo argentino hijo de ingleses. En 1875, junto con James Niven, instalaron un almacén de artículos fotográficos en la calle Piedad 88 (Photographic Warehouse). Al año siguiente agregaron a su negocio la enseñanza fotográfica en su nueva dirección de Cangallo 165. En 1879 realizaron grandes cambios a su local y anexaron una galería de pinturas al óleo. En noviembre de ese mismo año, se mudaron a Florida 179. La sociedad con Niven se rompió hacia 1880.

⁸⁰¹ *La Nación*, 26 de julio de 1881.

obra exhibida en la Exposición Continental se contradicen notoriamente con las líneas del diario de Mitre. La última referencia a una obra de Blanco de Aguirre encontrada hasta hoy en la prensa corresponde al año 1902 y expresaba: “*El señor Juan B. de Aguirre ha dibujado a lápiz un buen retrato del teniente general Levalle tomándolo del que publicó 'La Nación' el día del fallecimiento [28 de enero de 1902]. Ese primer retrato piensa ofrecerlo al ministro de la guerra, y el segundo que tiene en preparación, lo destinará al segundo regimiento de artillería*⁸⁰²”. El hallazgo de esta última noticia echa por tierra con la creencia de que el artista había fallecido a fines del siglo XIX.

La problemática Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’

Hemos visto que las noticias sobre Blanco de Aguirre aparecían con cierta asiduidad en la prensa desde su regreso de Europa en 1878, ya fuera porque se publicitara alguna de sus obras o porque participara de algún emprendimiento cultural. Nos referiremos aquí a un debate suscitado en el seno de la comunidad afroporteña que tenía como eje la vinculación entre la triada educación-civilización-progreso y los modos de sociabilidad más apropiados que debía adoptar la comunidad para alcanzar esa meta. Esta disputa pone en evidencia una estrategia para insertarse y ser reconocidos por el resto de la sociedad civil, ya que la creación de este lugar de sociabilidad moderna involucraba las ideas dominantes acerca de la correspondencia entre el desarrollo de actividades literarias y artísticas y el progreso de las ‘naciones civilizadas’. Por medio de este estudio de caso buscamos reconstruir la forma en que los intelectuales afroporteños, en especial Blanco de Aguirre, hacían uso de la prensa como manera de lograr visibilidad y promocionar sus actividades artísticas. Además se pondrán en evidencia prácticas y discursos, que a pesar de adoptar las formas que impone la sociedad burguesa no implicaban una mera imitación, sino que presentaban rasgos propios de identidad, visibles a través de los mecanismos discursivos puestos en juego.

Adentrarse en la investigación de una comunidad marginada como la afroargentina impone, no sólo el análisis al interior de ella sino también el de su articulación con el resto de la sociedad. Razón por la cual resulta importante definir desde qué perspectivas teóricas y metodológicas se trabaja. La primera de ellas tomará

⁸⁰² *La Nación*, “Retrato del General Levalle”, 11 de marzo de 1902.

como punto de partida los estudios realizados por Sabato⁸⁰³ sobre la constitución de una esfera pública en la ciudad de Buenos Aires entre los años 1850 y 1880, que ha puesto el foco en los canales no convencionales de participación de la población, tales como los periódicos, las asociaciones, los *meetings*. En este sentido, Geler señala que las publicaciones de la comunidad “*constituían la base de una contra-esfera pública subalterna que les era particular y, como tal, brindaba un espacio de reencuentro identitario abriendo la posibilidad al diálogo –siempre escaso– con la esfera pública burguesa, de la que los afroporteños estaban mayormente excluidos. Los personajes que tenían voz en esa esfera subalterna, periodistas, directores de periódicos, redactores, pero también militares y personajes de prestigio que comúnmente veían sus ideas reflejadas en los periódicos, pueden comprenderse cabalmente al ser estudiados como intelectuales subalternos*”⁸⁰⁴.

A su vez, la existencia de esta entidad, a diferencia de la mayor parte de las asociaciones pertenecientes a la sociedad ampliada, no aparece documentada en actas, publicaciones o manifiestos. Por tal motivo creemos conveniente proponer como segunda perspectiva metodológica el empleo del método indicial propuesto por Carlo Ginzburg como modo de análisis de este caso particular. Este autor señala que “*si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios- que permiten descifrarla*”⁸⁰⁵. Por lo tanto sólo resulta posible la reconstrucción de su nacimiento, funcionamiento y desaparición siguiendo *rastros, síntomas, indicios*, que se ponen en evidencia a partir del relevamiento de la prensa periódica afro y de algunos folletos publicados en el período.

La Sociedad Fomento de las Bellas Artes: su ‘historia’

A principios de febrero de 1878 un grupo de jóvenes intelectuales afroporteños convocó a una reunión con la finalidad de crear la Sociedad ‘Fomento de Educación’. En esa reunión inaugural se redactó un ‘acta de instalación’ que fue reproducida por el periódico *La Juventud*. El breve escrito daba cuenta de que los asistentes habían acordado, de manera unánime, la fundación de esa Sociedad y la conformación de una Comisión Directiva que se encargaría de confeccionar las bases y el reglamento que regiría la mencionada asociación. Estaba compuesta por los siguientes miembros: - Presidente, D. Juan B. De Aguirre – Vice Presidente, D. Ernesto Mendizábal – Secretarios, D. Casildo G. Thompson y D. Froilan P. Bello – Vocales, D. Manuel T.

⁸⁰³ Sabato, Hilda, “La Vida Pública en Buenos Aires”. En: Bonaudo, Marta (directora de tomo), *Nueva Historia Argentina*. Tomo 4: Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880), Buenos Aires, Sudamericana, 1999. pp. 161-216.

⁸⁰⁴ Geler, Lea, *op. cit.*, p. 384.

⁸⁰⁵ Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e Historia*, Barcelona, Gedisa, 1989. p. 162

Posadas, D. Santiago Elejalde, D. Meliton Castro, D. Ángel P. Rodríguez y D. Nicasio F. De la Torre⁸⁰⁶. La finalidad de la sociedad era la fundación de un colegio para niños de color⁸⁰⁷.

De forma sorprendente, a los pocos días los mismos promotores de la sociedad Fomento de Educación enviaron una carta a los periódicos invitando a participar de una ‘serie de conferencias literarias y científicas’, que comenzarían el martes 12 de marzo de 1878 en la ‘casa habitación’⁸⁰⁸ de Juan Blanco de Aguirre’. La iniciativa tenía como objetivo generar un ámbito de sociabilidad para la comunidad, fijando un día de la semana (los martes) para reunirse; se establecía que la concurrencia era libre, y que podrían asistir y tomar parte *“las damas señoritas y caballeros que lo deseen, razón por la cual la invitación es extensiva a la familia de los invitados”*⁸⁰⁹. Tanto *La Broma* como *La Juventud* anunciaron la realización de las conferencias, aunque de manera bien diversa. Con referencia a la conformación de este segundo lugar de sociabilidad, en el primero de ellos se escribe: *“(…) este centro social improvisado, como ya lo hemos dicho, es hoy un hecho, y aun mas podemos decir con conciencia, que es una nueva conquista de la juventud de color que avanza rápidamente sobre la vía gloriosa del progreso, descubriendo nuevas luces de esperanza en los horizontes del porvenir”*⁸¹⁰. *La Juventud* adoptó otra posición: *“¿Entonces a qué una nueva [asociación]; si la realización de la primera es todavía indecisa? ¿A que responden esos planes? No somos de los que negamos la existencia de robustas inteligencias en el seno de la sociedad (...) Se había ideado proporcionarle Educación al niño pobre, que vive en medio de la miseria y el abandono. Cúmplase lo prometido (...)”*⁸¹¹.

Este aparente cambio de rumbo por parte de los promotores de ambas asociaciones (Juan Blanco de Aguirre, Ernesto Mendizábal y Froilan P. Bello) trajo aparejado un fuerte debate dentro de la escena periodística afroporteña. Entre marzo y abril de 1878 se suceden los envíos de cartas a la redacción de *La Juventud* por parte de los iniciadores de las conferencias y las consiguientes respuestas en los editoriales del

⁸⁰⁶ *La Juventud*, “Acta de Instalación de una Sociedad para el fomento de la educación”, 20 de febrero de 1878.

⁸⁰⁷ En décadas anteriores había funcionado una escuela en el marco de la Sociedad de Socorros Mutuos ‘Fraternal’. Cfr. Nota 36 de este capítulo.

⁸⁰⁸ Lea Geler señala que en los periódicos se repetía de manera frecuente la mención a “la habitación” o a la “casa habitación” -en vez de “la casa” a secas- para referirse al hogar; esto daría cuenta de que muchos afrodescendientes, no sólo habitaban en conventillos sino que también compartían vivienda con otras personas. Geler, *op. cit.* p. 78.

⁸⁰⁹ *La Juventud*, Sección “Hechos Locales”, 3 de marzo de 1878.

⁸¹⁰ *La Broma*, 11 de marzo de 1878.

⁸¹¹ *La Juventud*, “Vamos mal”, 3 de marzo de 1878.

periódico; los primeros fundamentando la necesidad de implementar este tipo de reuniones culturales sin por ello abandonar la iniciativa de una sociedad Fomento de Educación con vistas a la creación de una escuela para niños *de color*, y los segundos, auspiciando una corta vida a las reuniones y descreyendo de la posibilidad de llevar adelante ambas empresas. Otros periódicos como *La Perla* y el mencionado *La Broma* no quedaron fuera de este debate.

Durante los meses de mayo, junio y julio las notas aparecidas en *La Juventud* en las que se hace alusión a las conferencias son escasas. Tampoco pudimos rastrear sus actividades siguiendo los números de *La Broma*, ya que este periódico suspende su publicación entre mediados de marzo y fines de julio de 1878. Sin embargo, la existencia de un folleto publicado por Santiago Elejalde en noviembre de ese mismo año, permite seguir armando la trama que rodea al funcionamiento de esta asociación. Elejalde era el secretario de la Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’ y también había participado en la iniciativa de creación de la Sociedad Fomento de Educación. En el mencionado folleto se incluyen algunas de sus composiciones y un poema escrito por su hermano Mateo, con la fecha en que fueron leídas (marzo, abril, junio y julio); a partir de ello es posible constatar que las conferencias literarias y científicas continuaron realizándose de manera regular hasta mediados de año.

A principios de agosto reapareció *La Broma* y con él, las noticias acerca de la Sociedad, aunque las mismas no eran halagüeñas. Una escueta nota anunciaba que el Presidente de la Sociedad –Juan Blanco de Aguirre– suspendía las reuniones hasta nuevo aviso, debido a la “*inasistencia de los miembros de la comisión directiva*”⁸¹². Es interesante señalar que hacia fines de julio hizo su aparición la denominación Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’, al transcribirse en *La Juventud* una carta escrita por su presidente⁸¹³. Queda sin respuesta cuándo y por quién/es fue bautizada la asociación; y el por qué de la elección de ese nombre, si se trataba, en principio, de conferencias literarias y científicas. Se podría suponer –sobre la base de los pocos artículos presentados que hemos podido consultar– que una vez llevadas a la práctica, las disertaciones sólo versaban sobre temas literarios, estando ausentes los asuntos científicos. Pero la denominación Bellas Artes involucraría otras áreas además de la

⁸¹² *La Broma*, “Noticias Varias”, 29 de agosto de 1878.

⁸¹³ *La Juventud*, “Suelos”, 30 de julio de 1878. En la carta se conminaba a uno de los conferencistas a que diera pruebas de la autoría de un texto leído en el marco de esas reuniones. En algunas ocasiones se la mencionó como Sociedad Estímulo de Bellas Artes (*La Broma*, 1 y 8 de agosto de 1878).

literatura, por ejemplo la plástica o la música. Por el momento, no hemos hallado datos que permitan aclarar si hubo la intención de promover estas otras ramas de las artes, aunque sólo fuera por medio de conferencias y otros eventos de esa naturaleza. A este respecto arriesgaré la hipótesis de que el nombre pudo haber sido propuesto por Juan Blanco de Aguirre, uno de los promotores y presidente de la asociación. Fundamentamos esta conjetura no sólo en el hecho de que se trataba de un pintor, sino en que el momento en que se hace la convocatoria a las Conferencias –marzo de 1878– concuerda, de manera bastante aproximada, con la fecha en la cual el artista se presentó al concurso llevado a cabo por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes para cubrir el cargo de profesor de su academia libre. Asimismo, la similitud en los nombres de ambas instituciones abona esta hipótesis.

En septiembre se informaba en *La Broma* del llamamiento a una suscripción, auspiciado por Casildo G. Thompsom y Froilán P. Bello, cuya finalidad era reunir fondos para editar las mejores disertaciones leídas en el espacio de las conferencias literarias⁸¹⁴. A su vez, lo obtenido de la venta de los ejemplares se donaría a la Sociedad de Socorros Mutuos ‘La Protectora’. La inminente disolución del mencionado ámbito literario se advierte en que los redactores de la convocatoria se lamentaban del “*numero ciertamente muy escaso de jóvenes que se dedican á las tareas literarias*”⁸¹⁵ y es probable que ese llamamiento buscara legitimar en letras de molde los frutos de aquella experiencia. Respecto de la poca vida que le quedaba a la sociedad y de la escasa utilidad que redituaba este tipo de iniciativas a la comunidad afroporteña, un comentario del periódico *La Perla* resulta contundente:

El resultado de la “Sociedad Fomento de las Bellas Artes” que se anunció con golpes de *Bombo* [es que] ha muerto de inacción, lo que en su testamento lega a sus deudos es unos cuantos discursos, unos impresos, otros inéditos; en su caja ni un peso, una cantidad de recibos impagos y, mientras tanto, no hay educación, ni auxilio para nuestros niños, la mayor parte de nuestra Sociedad ignora cómo es el resto de los trabajos; pero esto no importa, en cambio hemos tenido *frac y guante blanco*, gastos inoficiosos y nuestra sociedad engañada soberanamente.

Pero en cambio de los buenos resultados hemos tenido esto.

Presentes Griegos!!!

Sociedad “Fomento de Bellas Artes”

Descansa en paz

*Julio Cabot*⁸¹⁶

⁸¹⁴ *La Broma*, “Varillazos”, 19 de septiembre de 1878.

⁸¹⁵ *La Broma*, “Redacción”, 26 de noviembre de 1878; *La Perla*, 5 de diciembre de 1878.

⁸¹⁶ *La Perla*, “La Sociedad “Fomento de las Bellas Artes””, 5 de diciembre de 1878.

A partir de mediados de diciembre, no aparecen referencias a nuevas reuniones de la Sociedad ni en los periódicos ni en otro tipo de publicaciones. La misma vuelve a mencionarse hacia fines de 1879 y principios de 1880 cuando se transcriben algunos de los escritos que Elejalde había publicado en forma de folleto⁸¹⁷.

Sociedad Fomento de Educación y/o Sociedad Fomento de las Bellas Artes

Esta confrontación se presentará como un debate encendido en el seno de la comunidad, o dicho con más precisión, al interior del grupo letrado o semiletrado de la misma, visible a través de las publicaciones que he consultado. Desde el primer proyecto asociativo se evidencian las diferencias que, con el correr del tiempo, irán elevando el tono de la disputa. *La Juventud* apoyaba firmemente la existencia de una sociedad que tuviera como objetivo la creación de una escuela, mientras que *La Broma* se mostraba reticente: “(...) *instalar una escuela donde se eduque a nuestros niños (...) amamos toda idea que de una manera o de otra, tienda al mejoramiento de nuestra clase (...) conviene no precipitarse tanto, ni hacerse ilusión respecto a los elementos con que contamos, y que antes de emprender empresas descabelladas, es mas prudente dedicar su tiempo y su inteligencia á consolidar las sociedades existentes*”⁸¹⁸.

Las distintas posiciones adoptadas estaban vinculadas con aspectos sociales, económicos e ideológicos que preocupaban a la ‘élite’ afroporteña. Quisiéramos dejar en claro que en varias ocasiones y dentro de cada periódico podían leerse noticias dispares respecto del asunto lo cual permite ver que muchas veces se trataba de posturas personales más que de opiniones de los periódicos como un conjunto. Es por ellos que se hará mención de los firmantes de los artículos cuando esto esté documentado. Para esa época la Comisión Directiva de *La Juventud* estaba compuesta por Gabino Marcelo Arrieta, Juan Pablo Balparda, Gabino Ezeiza⁸¹⁹ y Benjamín Ramos, pero la mayor parte de los artículos eran escritos por Arrieta. Desde este periódico se atacaba duramente a los jóvenes impulsores de estas propuestas asociativas, a los que se bautiza como *iniciadores*. De la lectura de los editoriales se infiere que estos ataques se perfilaban como continuación del enfrentamiento que había comenzado a mediados de

⁸¹⁷ *La Broma*, 25 de diciembre de 1878, 1º de enero de 1880 y 10 de enero de 1880.

⁸¹⁸ *La Broma*, “Un sueño”, 15 de febrero de 1878.

⁸¹⁹ Nació en 1858. escritor, poeta y payador afroargentino. Es considerado uno de los mejores payadores del Río de la Plata. Su gran capacidad de improvisación, sutil y a la vez irónica, sumada a una voz armoniosa y a su hábil interpretación de la guitarra, lo convirtió en uno de los artistas populares más recordados. Fue un activo militante de la Unión Cívica Radical. Falleció en 1916.

la década de 1870, y que tenía como centro el tipo de organización social conveniente para que la sociedad *de color* se mantuviera unida y pudiera acceder a mejores condiciones sociales:

(...) la halagüeña y sonriente idea de instalar una sociedad Fomento de educación (...) Los iniciadores, no obreros del progreso, pero sí, aspirantes al llamado de regeneradores de una comunidad, atronaron los aires (...) Era esto una ilusión, que bien pudo servir de pretexto para formar un centro deleitoso, donde concurran DAMAS, que ante ellas se requiere hacerse dar tono⁸²⁰.

Es ya de necesidad la protesta contra la segunda idea que se proyecta y que Vdes. han dado en llamar institución de lucir talentos; cuando no es otra cosa que una reunión de personas todas conocidas, donde se hacen concurrir DAMAS, para ante ellas hacerse dar TONO. (...) Los *torneos de civilización* de que Vdes. hablan, será el corro general que allí se haya formado para amenizar la agradable conversación; y á que hemos de decir que esos guerreros que se citan, pueden ser varios de los conferenciantes que de Cupidos pasen á ocupar el honorífico puesto para conquistar tal ó cual corazón. Y esos no han de ser les que encarrilen á la sociedad por el camino de la meta y la prosperidad⁸²¹.

En junio del mismo año, se publicó un folleto escrito por Zenón Rolón titulado “Dos palabras á mis hermanos de raza”⁸²², en el que el autor instaba a la comunidad a asociarse; su propuesta fue retomada por *La Juventud* en sus editoriales. Sin embargo, dejaba de lado parte de lo concerniente al campo de las Ciencias y las Letras⁸²³ que incluía la propuesta de Rolón, y se centraba en la educación de los niños y en la capacitación de adultos en distintos oficios.

Una de las principales condiciones, que además era compartida por todos, fue la de enarbolar los ideales de civilización y progreso, vinculados con la cuestión fundamental de la educación, campo de tan difícil acceso para los niños afroporteños.

Tres palabras en juego: educación, civilización, progreso

Los fundadores de esta Sociedad tuvieron conciencia de la importancia creciente de estar insertos dentro de un marco de civilización y progreso para legitimar sus actividades individuales, pero a la vez para hacer visible el conjunto de la comunidad afro.

⁸²⁰ *La Juventud*, “No se cumple lo prometido” G. M. A. [Gabino Marcelo Arrieta], 10 de abril de 1878.

⁸²¹ *La Juventud*, “Contestación a la carta”, 20 abril de 1878.

⁸²² La primera noticia sobre este folleto, escrito por Rolón cuando se encontraba estudiando en Florencia, apareció en *La Broma* el 18 de octubre de 1877 y llevaba el título original dado por el autor: “Dos palabras a mis hermanos de casta”.

⁸²³ Rolón escribe: “*Si otros aspirasen á la carrera de las Ciencias y de las Letras; la sociedad debe pensar en el mantenimiento anual de varios de aquellos jóvenes que dieran pruebas satisfactorias en sus estudios y capacidad como también para las Bellas Artes.*” *La Juventud*, 10 de julio de 1878.

Se trataba de una vía de legitimidad social, un modo de autorrepresentación que se proyectaba al interior y al exterior de la comunidad. Adoptando y realizando actividades relacionadas con esos ideales buscaban formar parte de la sociedad mayor. Se plantearon debates acerca de cuál era la mejor forma de lograrlo. La palabra que aparece reiterada con mayor frecuencia en el discurso escrito de la prensa afroporteña es “*educación*”, dando cuenta de una preocupación que era común a una y a otra fracción. La diferencia entre los detractores y los iniciadores de las conferencias parece tener una base importante en aspectos socioeconómicos. De la lectura de los artículos, los primeros se ubicarían en un polo más cercano a las clases obreras, y los iniciadores estarían vinculados con una incipiente burguesía, aunque este término aplicado a la población afroargentina debe manejarse con cuidado. Los detractores percibieron las conferencias literarias y científicas como una pérdida de tiempo, y seguramente de dinero (el cual era escaso en cualquier nivel de la sociedad afrodescendiente), frente a urgencias más concretas en esa coyuntura y, a su entender, más productivas a largo plazo, como la educación de los niños *de color*. Por otro lado tales reuniones no eran accesibles para todos los miembros de la comunidad, a pesar de presentarse como una convocatoria abierta, ya que se puede suponer que para aquellos que no estaban alfabetizados o que debían trabajar varias horas al día o que no tenían los medios necesarios para la subsistencia, este tipo de reuniones carecería de interés.

Para los *iniciadores* este proyecto de Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’ no estaba alejado de la premisa de creación de una escuela para los niños de la comunidad, sino que se trataba de proyectos complementarios: tanto la educación inicial, con vistas a un futuro, como este tipo de práctica asociativa moderna, en el presente, se vinculaban con los conceptos de civilización y progreso tan caros a ese momento histórico, y además podían ser un camino fructífero para la inserción del grupo dentro de la sociedad mayor:

Se dice que aún no se sabe lo que resultará, la suerte que le está destinada a la idea de la Sociedad de Fomento de Educación y se agrega que crear obra nueva es ir mal. Debo de manifestar sin embargo, que no se trata ahora de formar una nueva asociación, y que, por el contrario todo ello se reduce a la reunión de todas las personas capaces de la sociedad, con el objeto de lucir sus talentos, vigorizar sus ideas (...) Creo que es mas lógico que las grandes ideas nazcan de un cerebro que se agita en la luz —que esto y no otra cosa son las conferencias— antes que de otro que permanece en el aislamiento, sin contacto con la civilización y con el siglo⁸²⁴.

En respuesta a esta carta Gabino M. Arrieta deja en claro su posición:

⁸²⁴ Carta de Ernesto Mendizábal a *La Juventud*, 10 de marzo de 1878.

¿Existirá algún honrado jornalero padre de familia, que esté en un todo conforme con semejantes doctrinas (...) ¿Habrá Madre que no desee para sus hijos tan siquiera mediana educación, a fin de que ya llegados a hombres les sonría un halagüeño porvenir? (...) El peligro es inmenso si se persiste en construir una torre de Babel, que seguramente afectará nuestros medios de vivir y de prosperar. Por lo tanto persistiremos en la continuación de los trabajos de la primera idea⁸²⁵.

A medida que avanzamos en el análisis vemos más claramente la presencia de una contra-esfera pública afroargentina que se presenta con cierto grado de autonomía, como un ámbito propio de generación y discusión de ideas⁸²⁶. Sin embargo, también podemos señalar que las formas elegidas por esta contra esfera pública, subordinada, provienen del discurso y de las prácticas cívicas promovidas por la esfera pública dominante. Para los *iniciadores*, adoptar estas prácticas y discursos formaba parte de una estrategia ante la indiferencia de la sociedad civil⁸²⁷: “(...) esas conferencias son en realidad torneos de civilización, (...) son el signo mas propio de la civilización de las sociedades y donde quiera que ellas nazcan, fueran cuales fueren los hombres que las realizaren, puede siempre decirse que el adelanto se ha producido” (Carta con fecha 22 de marzo firmada por Blanco de Aguirre, Mendizábal y Bello)⁸²⁸.

Pero el redactor de *La Juventud* parece tener otro punto de vista al respecto, haciendo hincapié en el carácter imitativo de estas asociaciones literarias: “(...) no se juega así nomás con los hombres ni con las cosas, para de un momento a otro, en vez de una asociación educacionista que se prometió, salir con un jueguito, por el solo hecho de ser fabricado en Londres o Canton⁸²⁹”.

Si las ideas en juego se repiten en los discursos de ambos sectores, ¿cuál es el fundamento de la controversia frente a estos modelos de sociabilidad?

Modelos de sociabilidad: acuerdos y discrepancias dentro del discurso afroporteño

En este punto resulta pertinente articular la disputa planteada a partir de los distintos modelos de sociabilidad con los mecanismos discursivos puestos en juego para llevarla adelante. Aquí aparecen cuestiones relacionadas con la existencia o no de un discurso específicamente afroargentino. El primer paso es identificarlo, y si fuera

⁸²⁵ *La Juventud*, 20 de marzo de 1878.

⁸²⁶ Geler, *op. cit.* p. 384.

⁸²⁷ Chamosa, Oscar, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁸²⁸ *La Juventud*, 22 de marzo de 1878.

⁸²⁹ *La Juventud*, 10 de abril de 1878.

posible su constatación, analizar de qué manera se vincula con el discurso dominante de la época. A tal efecto, se privilegiará el análisis de lo afro articulado con lo argentino, ya que quienes escriben están inmersos no sólo en su propia comunidad sino también en la sociedad porteña. Entonces, ¿qué elementos nos permiten reconocer la existencia de un discurso afroargentino? Para responder a estos interrogantes tomaremos en consideración lo planteado por Kubayanda respecto del discurso de las minorías, quien propone analizarlos a partir de una serie de preguntas vinculadas con la genealogía, la identidad y la angustia existencial de esos grupos: ¿Quiénes somos? ¿Qué hemos hecho? ¿Qué nos han hecho? ¿Qué podemos hacer? ¿Qué estamos haciendo?⁸³⁰

En el periódico *La Juventud* del 20 de marzo de 1878 nos encontramos con una nota que condensa gran parte de estas preguntas y da cuenta de las reticencias que generaba una vinculación demasiado estrecha con la sociedad blanca:

Nuestra historia es melancólica. Ya llegamos a imitar á seres, que parecen destinados por alguna ley de la naturaleza, a una extinción lenta pero segura. Se observará en una inmensa mayoría, que fácilmente en todas las ocasiones el hombre de color deja de existir al solo contacto del hombre blanco (...) ¿Y es ese por ventura el rol que hemos de continuar desempeñando? ¿A tan triste condición se ha de vivir reducido? (...) Desde luego está por delante la forzosa obligación de trabajar para mejorar de condición, (...). Todo pueblo o sociedad, tiene su vida y su inteligencia propia, y si no ejerce su desarrollo y ejercicio, no nacerá su misión especial⁸³¹.

Además de poner de relieve la conciencia de la posición marginal de la comunidad, plantea la dificultad de una instancia de negociación, que permitiera mantener una identidad étnica, articulada generalmente con una identidad de clase, sin caer en una simple asimilación. Dentro del párrafo resulta inquietante la frase: “*en todas las ocasiones el hombre de color deja de existir al solo contacto del hombre blanco*”, ya que parecería aludirse a los peligros de una mezcla racial, cuestión más que interesante cuyo desarrollo requeriría de un análisis pormenorizado de las distintos posicionamientos al interior de la comunidad⁸³².

⁸³⁰ Kubayanda, Josaphat Bekunuru, “Minority Discourse and the African Collective. Some Examples from Latin American and Caribbean Literature”. En: *Cultural Critique* 6, 1987, pp. 113–130. Citado por Lewis, Marvin A., *Afro-Argentine Discourse. Another Dimension of the Black Diaspora*, Columbia, University of Missouri, 1996. p. 3.

⁸³¹ La última frase de este extracto es casi exacta a una del *Dogma Socialista* de Echeverría (a su vez tomada de los escritos de Mazzini) dentro del apartado correspondiente a Progreso: “*Cada Pueblo tiene su vida y su inteligencia propia. «Del desarrollo y ejercicio de ella, nace su misión especial; la cual concurre al lleno de la misión general de la humanidad. Esta misión constituye la nacionalidad. La nacionalidad es sagrada»*”

⁸³² Las concepciones de raza, pero sobre todo de las identificaciones al interior de la comunidad ha sido analizado por Geler. La indagación sobre el tema en los periódicos de fines del siglo XIX, sumado al propuesto para las publicaciones de 1858, permitirían buscar modificaciones en las pocas

A su vez, la fracción antagonista en este debate también utilizaba la categoría racial como modo de identificarse pero adoptando una posición más moderada:

Las conferencias (...) tienen otra misión más noble que llenar cuando se instituyen en medio de una sociedad como la nuestra que tanto tiene que trabajar para colocarse a la altura del siglo. (...) [Luego de la esclavitud] Las clases que estaban preparadas para recibir el bautismo del progreso, se apresuraron a sacar el mejor partido del nuevo orden de cosas, nuestra sociedad que no lo estaba (...) quedó estacionaria, no comprendía su lenguaje. Luego (...) la nueva generación (...) pudo encontrar una senda recta que la condujera hasta el festín de la civilización, cuyos manjares, una raza privilegiada y egoísta, quería sola saborear⁸³³.

Consideramos que la diferencia fundamental radica en el modo de autorrepresentación que promovían ambos grupos. Por un lado, los voceros de la clase obrera ponían énfasis en la necesidad de la unión al interior de la comunidad, en no derrochar esfuerzos y dinero en la proliferación de asociaciones o de periódicos, en la necesidad imperiosa de educación tanto para los niños como para los adultos analfabetos, y fundamentalmente en concentrarse en el aprendizaje de un oficio, que sería lo que finalmente lograría sacarlos de la miseria:

No es preciso poseer dotes literarias ni competir con Cicerón en la elocuencia. Menos literatura y más verdad. Con Doctores y Literatos no se hacen otra cosa que leyes y versos para deleitar el espíritu. No es poesía ni música lo que necesita nuestra clase como hasta aquí se ha creído y ha sucedido; pues con ello no se logrará otra cosa que tener en la sociedad muy BUENOS BAILARINES, GENTE MUY ÚTIL PARA TOCAR EL HARPA O EL VIOLÍN, PARA CANTAR ZARZUELAS Y ÓPERAS, PERO MUY INÚTIL INSERVIBLE, para todo lo que se relaciona con las artes mecánicas, con los oficios, el comercio, la agricultura de lo cual depende precisamente la riqueza y el provenir de estos pueblos⁸³⁴.

Del otro lado se ubicaban los *iniciadores*, aquellos que apostaban también a la educación pero centrándose en el trabajo intelectual y en la discusión de ideas como forma de progreso. Buscaban, como mencionamos en párrafos anteriores, una vía de legitimación social tanto dentro como fuera de la comunidad. En un rápido análisis de ambas posiciones pareciera que los segundos actuaban por imitación y con la intención de mimetizarse con la sociedad blanca, mientras que los primeros permanecían fieles a sus orígenes y a su color de piel. Sin embargo, no aseguraríamos que la “*clase media*

décadas transcurridas, producto de variaciones en el contexto político, en el progreso educacional de los afroporteños y en las ideas científicas que circulaban localmente

⁸³³ Elejalde, Santiago, *Trabajos leídos en las conferencias celebradas por la Sociedad “Fomento de Bellas Artes”*, Imprenta de “El Economista”, Buenos Aires, 1878. p. 13.

⁸³⁴ Carta de Tiburcio Puentes Gallardo a la redacción del periódico *La Juventud*, 10 de julio de 1878

afroporteña” tuviera como propósito el blanqueamiento o la mera asimilación⁸³⁵, sino que estos intentos de articularse con el resto de la sociedad civil presentan ambigüedades nacidas de la situación liminar en que se encontraba la comunidad, y más específicamente, los intelectuales afro. Hemos dado cuenta, al referirnos al libro de Blanco de Aguirre, a quien podríamos incluir dentro de esa ‘clase media’, la importancia que el artista asignaba a la categoría de raza en su discurso. Aquí otro ejemplo de lo mismo:

El negro es la primera remesa que se envía al campo de batalla, pero es el primero en ser olvidado y sus acciones son siempre muertas en su primera edad. Sí porque el negro por más que se llame Barcala o Falucho es siempre un negro y un negro para los hijos del suelo en que habitamos, en los tiempos que vivimos, es un pedazo de cualquiera cosa que no sirve sino para blanco de escarnios, de desprecios y de vejaciones⁸³⁶.

Como modelo paradigmático del uso que se hizo de la categoría de raza como marca de identidad, contamos con un extenso poema titulado *Canto al África*, escrito por Casildo G. Thompson, al cual nos hemos referido en el capítulo 5.

La vida de la Sociedad ‘Fomento de las Bellas Artes’ fue corta, de menos de un año, y sólo se conocen unas pocas producciones leídas en ese marco. En primer lugar, la disertación brindada por Rosario Iglesias⁸³⁷ titulada “La educación del hogar” fue transcrita en *La Juventud* a pocos días de haber sido presentada en las conferencias⁸³⁸ y resultó ser la única reproducida. Por tal motivo, la comisión directiva de la Sociedad convocó a una suscripción para recaudar fondos destinados a la publicación de las mejores disertaciones, aunque la iniciativa no tuvo éxito. Sólo Santiago Elejalde, secretario de la entidad, pudo editar sus textos en noviembre de 1878 en forma de pequeño folleto que contenía cuatro artículos y el poema *Sueño* de su hermano Mateo, también leído en el marco de las conferencias. El librito fue reseñado en los tres periódicos afroporteños: *La Juventud*, *La Perla* y *La Broma*. A su vez, esta última publicación reprodujo los ensayos de Elejalde entre diciembre de 1879 y enero de 1880. De manera extraordinaria el gobierno nacional se había suscripto a cien ejemplares de este folleto, lo cual era agradecido desde las páginas de *La Broma*, en especial a

⁸³⁵ Andrews, *op. cit.*, p. 228

⁸³⁶ Blanco de Aguirre, Juan, *op. cit.*, p. 12.

⁸³⁷ Nació en Buenos Aires en 1852. Poetisa y escritora afroporteña, una de las pocas mujeres que logró publicar algún artículo en las publicaciones periódicas de la comunidad afrodescendiente de fines del siglo XIX.

⁸³⁸ *La Juventud*, 20 de marzo de 1878 (había sido leída el 12 de marzo).

Bonifacio Lastra, ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del gobierno de Avellaneda⁸³⁹.

Como pudimos ver, los intelectuales afroporteños promotores de las conferencias literarias, Blanco de Aguirre, Mendizábal y en menor medida Froilán Bello, intentaban articular sus prácticas culturales con las del resto de la sociedad, participando en asociaciones y periódicos que formaban parte de la esfera pública dominante. Los resultados de estos propósitos pueden analizarse tanto en el largo plazo, a través del lugar que ocuparon sus promotores en la historiografía local, como en las consecuencias concretas que representaba este lugar de negociación en sus vidas cotidianas y en la de su comunidad.

Al igual que las naciones africanas existentes antes de la caída de Rosas, las formas asociativas analizadas en este trabajo también combinaban el principio contractual del movimiento asociativo moderno con vínculos de pertenencia étnica⁸⁴⁰. A diferencia de las prácticas asociativas desarrolladas por la sociedad mayor, aquí no existen estatutos que regulen su funcionamiento. Tampoco encontramos regularidad en sus actividades, lo cual llevaría a pensarlas como sociedades efímeras e informales. Sin embargo, esta falta de sistematización se vinculaba con la escasez de medios económicos y con las dificultades que presentaba llevar adelante este tipo de proyectos en el seno de una comunidad que no lograba unirse tras un mismo modelo de sociabilidad. El objetivo de formar parte del furor progresista era compartido por todos, pero existían diferentes ideas en torno al modelo de asociación que mejor funcionara como propuesta civilizatoria para la comunidad, de lo cual se derivaban las divisiones internas.

Bernardino Posadas

El artista al cual haremos referencia en este apartado pertenecía a una de las familias asiduamente mencionadas en la prensa afroporteña. Era sobrino de Manuel T.

⁸³⁹ Elejalde se desempeñaba como empleado de Telégrafos y es probable que hubiera establecido algún tipo de vínculo con funcionarios del gobierno nacional. Asimismo, Elejalde cita al presidente Avellaneda en una de sus disertaciones lo cual permite inferir su simpatía política. Para un análisis en profundidad acerca de la relación de algunos miembros destacados de la comunidad afroporteña con el mundo de la política, ver Geler, pp. 339-381.

⁸⁴⁰ González Bernaldo, Pilar, "Pedagogía societaria y aprendizaje de a Nación en el Río de la Plata". En: Annino, Castro Leiva, Guerra, *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, Ibercaja, Zaragoza, 1994, p. 459.

Posadas⁸⁴¹ y primo de Manuel L. Posadas, ambos violinistas. El segundo de ellos había viajado a Europa en 1879 para completar su formación musical en el Real Conservatorio de Bruselas (Bélgica)⁸⁴². Bernardino nació el 20 de mayo de 1861 en la ciudad de Buenos Aires. Poco se sabe de su formación artística y la escasa información proviene de la prensa. En ella se señalaba que Juan Blanco de Aguirre, unos años mayor que él, había sido su maestro: “*El retrato del joven Manuel Posadas es el que contiene el cuadro (...) que estaba en exhibición en “La Minerva”. Su primo Bernardino Posadas ha sacado la copia al lápiz de una pequeña fotografía. (...) La obra ha sido hecha bajo la dirección de Dn. Juan Blanco de Aguirre. Al César lo que es del César*”⁸⁴³. La primera referencia a Posadas aparecida en *La Broma* databa del año anterior, 1878, y en ella se felicitaba al artista por el nivel alcanzado a pesar de su poca edad (para esa fecha tenía 19 años) y se le auguraba un futuro venturoso en “*la carrera de Rafael y Murillo*”⁸⁴⁴. Para abril de 1882 se anunciaba que en breve debían aparecer en el diario porteño *La Patria Argentina* “*los retratos más perfeccionados que haya visto la luz pública hasta la fecha*” y cuyo original se debía al lápiz de Posadas⁸⁴⁵. Con fechas 20 y 24 de abril y 20 y 22 de mayo se reprodujeron en el periódico mencionado, cuatro retratos en el marco de una extensa nota titulada “El drama de Montevideo” en la cual se narraban los pormenores de un asesinato ocurrido en esa ciudad. Por desgracia los grabados no llevan la firma del dibujante por lo cual no podemos afirmar que se tratara de obras de Bernardino Posadas. Unos meses más tarde, una noticia de *La Broma* permite suponer que Posadas recibió lecciones de José Aguyari ya que en el periódico se daba cuenta de la existencia de un retrato al lápiz del artista italiano. La obra se hallaba expuesta “*en un local ubicado en el Pasaje de Burgos*”⁸⁴⁶ [actual Av. Amancio Alcorta]”. La corroboración de este indicio nos llega desde una de las publicaciones ilustradas de mayor renombre en el medio local y en la cual participaron gran parte de los pintores y dibujantes argentinos de fines del siglo XIX⁸⁴⁷.

⁸⁴¹ Ver capítulo 5 de esta tesis.

⁸⁴² En el capítulo anterior hemos visto que Manuel Posadas padre había dirigido uno de los periódicos fundados con la finalidad de reclutar adeptos para la facción mitrista en las elecciones de 1874. Posadas mantuvo esa identidad política aun luego de la derrota de su líder

⁸⁴³ *La Broma*, “Noticias Varias”, 27 de noviembre de 1879.

⁸⁴⁴ *La Broma*, “Sueltitos volantes”, 5 de septiembre de 1878.

⁸⁴⁵ *La Broma*, abril de 1882.

⁸⁴⁶ *La Broma*, “Sueltitos de costumbre”, 26 de septiembre de 1882. El pasaje o Paso de Burgos era el camino que conducía al actual Puente Alsina construido sobre el Riachuelo y nacía en la actual Avenida Caseros.

⁸⁴⁷ Entre ellos Augusto Ballerini, Reynaldo Giúdice, Eduardo Sivori, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Severio Rodríguez Etchart, Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle, Miguel Pallejá, Martín Malharro.

Nos referimos a *La Ilustración Argentina*, periódico cuya vida se extendió desde 1881 hasta 1888⁸⁴⁸. El 20 de marzo de 1885 comenzó a colaborar un nuevo dibujante tanto en los retratos que ilustraban las portadas como en grabados del interior de la publicación. Como era costumbre se daba cuenta de los nuevos participantes por medio de una corta noticia: “*Un nuevo colaborador, el joven Posadas, ocupa hoy con las producciones de su lápiz las páginas de LA ILUSTRACION. Posadas es joven; y salva los límites del taller con la modestia de los que tienen la conciencia de las altas exigencias del arte. (...) Verdad es que Posadas ha tomado rumbo y se ha educado bajo la dirección de un maestro, consagrado tal por su propio mérito y por la opinión, el Sr. Aguyar*⁸⁴⁹”. En este punto debemos señalar que las obras reproducidas en la publicación están firmadas como B. Posadas, lo cual aportaría dudas respecto de si se trata del artista afroporteño. Tampoco el texto de presentación menciona su nombre de pila. Sin embargo, consideramos que conjugando la información aportada por la prensa comunitaria y por esta publicación periódica se puede afirmar que refieren a la misma persona. La colaboración de Posadas no duró mucho tiempo y su último dibujo apareció el 10 de mayo de 1885. Sus contribuciones incluyeron cinco retratos para las portadas y dos escenas de costumbres. El primero fue el del doctor Lucio Meléndez (Fig. 10), a la sazón director del Hospicio de las Mercedes (actual Hospital José T. Borda). La revista señalaba que el retrato era “*bastante correcto*” aunque no aclaraba, como si lo hará en los retratos de números posteriores, cual fue la fuente empleada por Posadas para realizar el dibujo. Creemos que el modelo copiado por el artista es la fotografía que se reproduce adjunto al grabado (Fig. 11). Si, como hemos visto en capítulos anteriores, la característica fundamental en un retrato naturalista es la semejanza con el modelo, en este caso sólo encontramos un lejano parecido con algunos elementos de la fotografía, como la expresión casi risueña de los ojos, la raya que separa el cabello en dos y la forma de la barba y el bigote.

⁸⁴⁸ Para profundizar el análisis sobre esta publicación véase Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 162-176 y Sandra Szir “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX”. En: Marcelo H. Garabedian, Sandra Szir, Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo, 2009. pp. 52-84

⁸⁴⁹ *La Ilustración Argentina*, “Un nuevo colaborador”, año V, n° 8, 20 de marzo de 1885.



Fig. 10: B. Posadas
Lucio Meléndez
 (1885)



Fig. 11: *Lucio Meléndez*

A pesar de que esta última nos muestra a Meléndez en una posición frontal, Posadas decidió representarlo en tres cuartos de perfil. Tal vez este cambio derivó en que la cara del dibujo resultara bastante más regordeta que la del retrato fotográfico. El dibujo de Posadas nos presenta a un individuo robusto en franca oposición al hombre que vemos en la imagen fuente.

Para el retrato del general Juan Ayala⁸⁵⁰ (Fig. 12) hemos hallado una fotografía (Fig. 13) que podría haber servido de fuente para Posadas. En esta última, posiblemente un *portrait cabinet*, formato en auge a partir de la década de 1880, Ayala aparece en absoluto perfil. Como se puede apreciar, Posadas modificó las coordenadas del rostro, y lo representó de frente, completando de manera simétrica la mitad de semblante oculto en la fotografía. A diferencia del ejemplo anterior, en este caso el parecido es notable. Asimismo, el artista no dejó de lado ninguno de los detalles presentes en el modelo. Allí están las tres medallas en el pecho, copiadas con la exacta distancia y ubicación entre ellas, el cordón que cruza el pecho, los adornos del cuello y hasta la posición de los flecos de las charreteras.

⁸⁵⁰ Militar uruguayo que fue gobernador del territorio nacional de La Pampa entre 1885 y 1890.



Fig. 10: B. Posadas
General Juan Ayala
(1885)



Fig. 11: General Juan Ayala
Fototeca Bernardo Graff
Archivo Histórico Provincial
'Prof. Fernando E. Aráoz' Santa
Rosa, La Pampa

De los tres retratos restantes, el del coronel Pedro León Aquino, coronel unitario asesinado pocos días antes de la batalla de Caseros y cuya muerte fue vengada por el general Justo José de Urquiza, el del Dr. Manuel Porcel de Peralta, presidente del Concejo Deliberante, y el del Dr. Emilio de Alvear, la revista consignaba qué obras habían servido de modelo para el artista y remarcaba el parecido logrado por el dibujante.

En cuanto a las escenas costumbristas, uno de los dibujos corresponde a la sección de tipos populares que se ocupaba de personajes que deambulaban por las calles de la ciudad. Esta era una sección habitual en las publicaciones ilustradas de la segunda mitad del siglo XIX, en consonancia con los álbumes de costumbres que se comercializaron durante ese siglo. Sin embargo, como hemos señalado en el capítulo 4, los nuevos tipos populares incluyeron personas con nombre propio que muchas veces presentaban algún rasgo que los hacía diferentes del resto de los transeúntes. El repertorio incorporó mendigos, locos, ciegos, inválidos. La conjunción de imagen y texto escrito tenía un rol descriptivo, aportaba una cuota de pintoresquismo, a pesar de que en gran parte de las ocasiones daba cuenta de personas con serias dificultades

físicas, psíquicas, económicas, o cualquier combinación de ellas. Por su parte, Posadas tuvo a su cargo la representación de un tipo popular en sintonía con los nuevos oficios que requería la ciudad en crecimiento. Su dibujo representa a un barrendero municipal (Fig. 14). Se lo muestra portando una regadera y un cepillo, elementos indispensables para la limpieza de las calles adoquinadas de Buenos Aires, y lleva un silbato en la boca como nos informa la publicación. La imagen trasunta cierta tristeza. La espalda encorvada y la cabeza gacha mirando el piso sumados al entrecejo fruncido, las cejas caídas y el sombrero echado hacia atrás transmiten un gran cansancio o preocupación. No es una imagen placentera o solo pintoresca. El artista parece adentrarse en el mundo íntimo del trabajador, poniendo en primer plano no el oficio en sí mismo sino los sentimientos de quien lo desempeña.



Fig. 12: B. Posadas
El barrendero municipal
(1885)

En lo que respecta a los aspectos artísticos, la obra presenta algunas incorrecciones en la resolución de los escorzos que plantea la representación de la regadera y el cepillo que lleva al hombro, y en las proporciones corporales ya que sus manos y pies resultan sumamente pequeños. A su vez, los pliegues de la vestimenta están resueltos de manera algo esquemática. Con todo, el artista muestra interés en el

trabajo de las luces y las sombras que otorgan gran parte de la atmósfera un tanto opresiva que comunica la imagen.

El segundo de los dibujos costumbristas de Posadas se titula *La vida del campo* (Fig. 15) y está contenido en un marco de forma oval. En ella se representa a un hombre y una mujer tomando mate en la puerta de una suerte de rancho, figurado de forma escueta. El artista puso especial cuidado en detalles que dieran cuenta de un lugar derruido, denotado por la falta de manojos de paja que deja ver el armazón de la techumbre y las paredes sin revocar que remiten más a una casa de los suburbios que a un rancho de la campaña.



Fig. 12: B. Posadas
La vida del campo
(1885)

En este sentido, los personajes de la obra generan ciertas dudas acerca de su pertenencia al ámbito rural. Por lo pronto, el muchacho presenta una fisonomía y una pose aniñada, muy alejada de la habitual figura del gaucho. Algo similar ocurre con parte de su indumentaria, ya que no lleva las típicas botas de potro sino que está descalzo. Se encuentra de pie y la pose que adopta es un tanto confusa, con una de sus manos en la cintura mientras que el brazo opuesto está extendido tocado el techo del rancho. La cabeza ladeada y la posición de las piernas demuestran cierta pereza. La mujer está sentada sobre el piso, recostada en el vano de la puerta. Mira hacia un costado. A diferencia de las obras de Pallière, de las que por supuesto la separa una

enorme distancia en cuanto a su calidad artística, pero que traemos a colación por una similitud temática, los personajes están absolutamente desvinculados uno de otro. Recordando *Idilio criollo*⁸⁵¹ o *La pisadora de maíz*⁸⁵² en las cuales la relación amorosa tiene el lugar privilegiado, aquí no se percibe ningún sentimiento entre la pareja. Si en la obra de Pallière se “*pierde la intención descriptiva, documentalista, para construir una imagen del gaucho y de lo rural sostenida en aspectos narrativos y sentimentales para producir emoción al espectador*”⁸⁵³, el dibujo de Posadas queda anclado en un costumbrismo descriptivo. Asimismo, en comparación con el dibujo del barrendero municipal resulta anodino y carente de fuerza.

Retomaremos aquí las pocas pero importantes noticias acerca del aprendizaje artístico de Bernardino Posadas. En primer lugar quisiera referirme al entorno familiar del artista. A partir de registros parroquiales es posible conocer los nombres y profesiones de sus padres: Sabino Posadas, marinero, y Gregoria Cabrera, planchadora⁸⁵⁴. Para la época en que la prensa afroporteña informaba de la actividad artística del joven de apenas 19 años, se aludía sólo a su madre como familia directa, lo cual induce a pensar que su padre muriera a temprana edad. Los oficios desempeñados por sus padres nos llevan a pensar en un hogar modesto, y es probable que la ausencia paterna profundizara aun más la escasez de recursos económicos. Resulta evidente que este escenario era un factor que condicionaba desfavorablemente el desarrollo de una carrera artística. No obstante, se tiene la certeza de que se formó enteramente en el país. Pero, ¿en qué circunstancias comenzó su aprendizaje? Hemos mencionado que los periódicos indicaban que era discípulo de Blanco de Aguirre. La relación con Aguyari es menos clara y no tenemos más indicios que las líneas publicadas por *La Ilustración Argentina*. El pintor italiano cumplió un rol sumamente importante en la institucionalización de las artes en el país, habiendo participado desde los inicios en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Fue docente de su academia libre y también se desempeñó como profesor de dibujo en el Colegio Nacional. Tomando en consideración la pertenencia de Posadas a un sector de población generalmente escaso

⁸⁵¹ c. 1861, óleo s/tela, 100 x 140 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸⁵² c. 1868, acuarela s/ papel entelado, 65,5 x 50,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸⁵³ Amigo, Roberto, “Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”. En: *Historia y Sociedad*, 13, Medellín, 2007, pp. 25-43. p. 38. Agregar ficha mía del Idilio criollo en el que ahondó en esta cuestión en catálogo del MNBA

⁸⁵⁴ Censo Parroquial de Buenos Aires de 1855 (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-266-12124-262191-40?cc=1469065>), y Registro bautismal de Bernardino Posadas (Parroquia de San Miguel) (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-11561-20483-41?cc=1974184>)

de recursos económicos, la asistencia al Colegio Nacional resulta lo más plausible. Sin embargo, no debería soslayarse la posibilidad de que hubiera tomado clases en la academia de la SEBA, habida cuenta de que dicha institución contaba con un sistema de becas para jóvenes de bajos recursos, en especial para aquellos nacidos en el país⁸⁵⁵.

La participación de Bernardino Posadas en la contra-esfera pública afroporteña resulta menos visible que la de su par Blanco de Aguirre. En principio, no tomó parte en la organización de las conferencias de la Sociedad 'Fomento de las Bellas Artes' ni aparece mencionado en el debate que generó su creación y funcionamiento. A su vez, debido a la poca información sobre quiénes disertaron en ese ámbito de sociabilidad, tampoco sabemos si asistió a esas conferencias. ¿La diferencia de edad entre ambos artistas -6 años aproximadamente- podría justificar esta ausencia? Es posible que los emprendimientos de Posadas surgieran en años posteriores a la desaparición del último de los periódicos afroporteños de los que se tiene referencia hasta el momento⁸⁵⁶, razón por la cual se dificulta su conocimiento. Por ejemplo, se sabe que entre 1884 y 1885 fue administrador y propietario, junto a su cuñado Froilán Lloveras, de la revista *El Eco Artístico* de la cual aun no se han hallado ejemplares. Esta publicación vio la luz el 1° de enero de 1884, dirigida por Froilán P. Bello. Tenía ocho páginas con ilustraciones y contaba con una lista de colaboradores, dejó de aparecer en 1885⁸⁵⁷. Por desgracia, el anuario de Navarro Viola del cual hemos extraído los datos precedentes, no detalla quiénes eran estos colaboradores, por lo que el hallazgo de la publicación aportaría inestimable información sobre la actividad artística al interior de la comunidad.

Cuatro artistas, cuatro contextos

Los cuatro artistas aludidos adoptaron diversas estrategias para posicionarse y desarrollar una carrera profesional. El caso de Fermín Gayoso es particular y se despega de los restantes. El contexto histórico lo situaba en un lugar en el que sólo buscaba resolver su situación personal. Deshacerse de la pesada carga de ser un esclavizado era fundamental para desplegar su arte, pero además lo combinó con la ambición de hacerlo en la corte española. En cambio, para los tres restantes, la constitución de una esfera pública, marcada por los ámbitos de sociabilidad y por la prensa periódica, se les presentó como un espacio provechoso para sus propósitos, los cuales están en sintonía

⁸⁵⁵ Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁵⁶ *La Broma* dejó de editarse en enero de 1883.

⁸⁵⁷ Navarro Viola, Alberto, *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, 1885-1886.

con las estrategias desplegadas por cada uno. En Rosendo Mendizábal parecen primar intereses personales, sobre todo aquellos centrados en la política más que en su carrera artística, por sobre los de la comunidad. Sin embargo, también aquí es necesario evidenciar que el contexto histórico y social es bien distinto respecto del de Juan Blanco de Aguirre y Bernardino Posadas. Las variaciones respecto de la idea de raza en la Buenos Aires de 1858 y la de fines de siglo, se ponen de manifiesto en el uso que de ella hacen los periódicos involucrados. A estos últimos les tocó afrontar una época en la cual el proyecto de nación racial y culturalmente homogénea, implementado por los grupos dominantes, estaba en pleno desarrollo. Gracias a la publicación de sus artículos literarios, Blanco de Aguirre ha dejado una evidencia cabal de sus reflexiones personales, que imbricaban tanto aspectos conectados con la comunidad a la que pertenecía como con intereses que excedían ese ámbito. Por un lado, la falta de reconocimiento a la que estaban sometidos los descendientes de africanos por parte del resto de la sociedad era un motivo de preocupación para el retratista. Por otro, sus impresiones vinculadas con el quehacer artístico incluían dentro de la categoría de ‘artista nacional’ a toda persona nacida -o criada como en su caso particular- en el país. Vale decir que Blanco de Aguirre parece comprometerse con la difícil tarea de ser mediador entre la comunidad afroporteña y la sociedad mayor. En este sentido cabe recordar su activa participación en la erección del monumento a Falucho⁸⁵⁸. Respecto de Bernardino Posadas, la ausencia de escritos de su autoría deja un vacío para abordar sus ideas acerca del lugar que debía ocupar su comunidad tanto en la sociedad contemporánea como en la historia. Asimismo, es poco lo que podemos saber sobre su potencial papel mediador ya que de su participación en espacios externos a su comunidad sólo contamos con algunos dibujos, sumándose además que dichas publicaciones no daban cuenta de su ascendencia africana.

A través del análisis abordado en este capítulo podemos vislumbrar la situación de los intelectuales afroporteños y en especial de los pocos artistas cuyas noticias han llegado a nosotros, así como las tensiones provocadas por los proyectos de educación y promoción en los que se vieron involucrados.

⁸⁵⁸ Ver capítulo 4 de esta tesis.

Anexo

Los rostros de Bernardo de Monteagudo La imposibilidad de ser no blanco

¿Quién gozará, pues, los derechos de ciudadanía? Olvidemos las preocupaciones de nuestros mayores, hagamos un paréntesis a los errores de la educación y consultemos la justicia. Todo hombre mayor de 20 años que ni esté bajo el dominio de otro, ni se halle infamado por un crimen público plenamente probado, y acredite que sabe leer y escribir, y se ejercita en alguna profesión, sea de la clase que fuere, (...) El que reúna estas cualidades debe ser admitido a la lista nacional, sea su procedencia cual fuere, sin que haya la más pequeña diferencia entre el europeo, el asiático, el africano y el originario de América⁸⁵⁹.

Una de las primeras biografías de Bernardo de Monteagudo publicada en Argentina fue escrita en 1880 por Mariano Pelliza⁸⁶⁰. Era una práctica común la inclusión del retrato del biografiado al inicio del libro. Pero no se conocía ningún retrato de Monteagudo... Para salvar esta ausencia de rostro se decidió tomar prestado el de otro hombre. Muy pronto se descubrió el engaño y se elevaron voces de protesta que señalaban el rostro apócrifo de Monteagudo. A pesar de que una biografía escrita en 1943 por Estratón J. Lizondo, historiador tucumano, reveló una nueva imagen para el prócer, la burda copia inicial se convirtió en la representación oficial de Monteagudo casi hasta nuestros días.

No sería la única vez que, ante la falta de retratos, se recurriera a la invención de un semblante. Sin embargo, y a pesar de que en los últimos años existe la tendencia a adoptar la imagen más reciente de Monteagudo, nada se dice acerca de la mutación de sus rasgos que lo acerca a la representación de un hombre con ascendentes africanos.

La intención de este anexo es presentar a Bernardo de Monteagudo, prócer tucumano, participante importante en la gesta emancipadora sudamericana, aportar información acerca de este retrato enigmático, que ha permanecido oculto por largo tiempo, y preguntarnos por qué, luego de que el retrato saliera a la luz en los últimos años, se omite hacer referencia a la posibilidad de un Monteagudo afrodescendiente.

⁸⁵⁹ Monteagudo, Bernardo, *Obras Políticas*, Buenos Aires, La Facultad, 1916. p. 129.

⁸⁶⁰ Pelliza, Mariano A., *Monteagudo, su vida y sus escritos*, 2 tomos, Buenos Aires, Mayo, 1880.

El descubrimiento de un cuadro sorprendente

En 2012 supimos de la existencia de este retrato de Monteagudo. Mary Ann Lizondo, historiadora estadounidense especialista en Historia de América Latina, me escribió para consultarme acerca de él y contarme algunos pormenores de la obra. En 1926, el coronel peruano Bernales había regalado el cuadro al Dr. Manuel Lizondo Borda, escritor e historiador tucumano, y estuvo guardado por largo tiempo en el armario de una casa de la ciudad de San Miguel de Tucumán. Mary Ann estuvo casada con Luis Lizondo, hijo de Manuel, y en marzo de 2012 se hizo cargo de la importante biblioteca y algunos objetos de su suegro, entre ellos el cuadro. La historiadora quedó atónita al ver este retrato de Monteagudo, ya que lo recordaba distintivamente blanco. Era la primera vez que lo tenía ante sí; no lo había visto en la casa de San Miguel de Tucumán. Al parecer Lizondo Borda nunca lo exhibió y la obra se encontraba sin enmarcar. Sin embargo, sus familiares debían conocerlo, ya que su primo Estraton Lizondo usó un fotograbado del mismo para ilustrar su biografía de Monteagudo, escrita en 1943. En uno de los capítulos del libro, el autor se ocupó de probar la falsedad del retrato del prócer difundido hasta ese momento, señalando que el que incluía en su biografía era el verdadero rostro de Monteagudo. Probablemente por tratarse de un libro publicado en aquella provincia, esta nueva imagen no tuvo la circulación que había tenido el falso retrato creado a fines del siglo XIX. Varios años después, en 1997, Estraton Lizondo escribió un artículo para *La Gaceta* de Tucumán en el que nuevamente marcó la autenticidad del retrato en cuestión. Según artículos periodísticos aparecidos en este diario, se desconocía el paradero del óleo luego de 1966, año de la muerte de Lizondo Borda. Estas fueron las únicas ocasiones –antes de la aparición del retrato en Estados Unidos- en las que se pudo ver el retrato. No obstante, como veremos más adelante, desde 1918 se sabía de su existencia gracias a una noticia publicada en el diario *La Prensa*.

Antes de entrar en nuestro tema de interés esbozaremos una biografía del prócer tucumano.

Noticia biográfica de Monteagudo

A pesar de haber tenido una actuación relevante en las gestas independentistas del Alto Perú, Argentina, Chile y Perú, su figura es menos conocida, de manera masiva, si lo comparamos con otros próceres que también participaron en el proceso

emancipatorio. Fue el hombre de confianza del general José de San Martín durante la campaña en Chile y en el Protectorado del Perú (1821-1822), y también del general Simón Bolívar luego de 1822 y hasta su muerte, en 1825. Fue editor de numerosos periódicos y publicaciones en los cuales volcó sus encendidos pensamientos acerca de la emancipación americana. Sus ideas políticas fluctuaron entre el radicalismo de la primera época revolucionaria pasando por el monarquismo y concluyendo en la posibilidad de una gran nación hispanoamericana. Dueño de una inteligencia y una personalidad singulares, despertó odios y amores no sólo entre sus contemporáneos sino también entre los historiadores. La probable ascendencia africana de Bernardo de Monteagudo no ha sido discutida hasta la primera década del siglo XXI a pesar de que diversas circunstancias, como la incertidumbre acerca de quien haya sido su madre y la existencia del retrato mencionado que lo representa como un hombre de piel oscura y cabello ensortijado, lo vincularían a tales ancestros.

Los historiadores han acordado que Bernardo de Monteagudo nació el 20 de agosto de 1789 en la actual provincia de Tucumán. Durante mucho tiempo la fecha de nacimiento estuvo en duda, y se señalaban un rango de años comprendido entre 1783 y 1787. Su padre, Miguel Monteagudo, era originario de la provincia de Cuenca (España) y llegó a Buenos Aires en 1776. Formó parte del regimiento de dragones que luchó contra la ocupación portuguesa de la Colonia del Sacramento y luego de ser licenciado del ejército en 1784, se trasladó a la ciudad de San Miguel del Tucumán y se dedicó al comercio. Sus tareas de comerciante lo llevaban de manera continua a la ciudad de Chuquisaca, también llamada La Plata, capital de la provincia de Charcas (Alto Perú, actualmente Bolivia) donde le ofrecieron un puesto administrativo, y se afincó en esa ciudad. Tiempo después se sumó a las milicias que participaron en la Revolución de Chuquisaca de 1809 y obtuvo el grado de capitán al mando de la Compañía de Zapateros del Batallón de Patricios. Producida la Revolución de Buenos Aires en 1810 regresó a San Miguel de Tucumán donde, alejado de las armas, se dedicó al comercio menor y a la administración de una pulpería. En lo que respecta a la madre de Bernardo de Monteagudo existen dos versiones. Algunos historiadores señalan que se trataba de Catalina Cáceres, quien fue la primera esposa de Miguel Monteagudo. Otros indican que la madre fue una criada mulata llamada Manuela Hasmaya o Azuaya o Aznaya, segunda mujer de Miguel Monteagudo. La confusión proviene de la divergencia entre el testamento de este último y el de su segunda esposa, Manuela. Miguel Monteagudo, en

ese acto de última voluntad escrito inmediatamente después de la muerte de su hijo en 1825, manifestaba que Bernardo era hijo legítimo suyo y de Catalina Cáceres, con quien había tenido once hijos, habiendo fallecido diez de ellos a corta edad. Además dejaba en claro que no había tenido descendencia con su segunda esposa. Por su parte Manuela Hasmaya declaraba que Bernardo era el único hijo de su unión con Miguel Monteagudo.

En 1808, Bernardo de Monteagudo obtuvo el título de doctor en jurisprudencia en la Universidad de Chuquisaca donde tomó contacto con los futuros líderes del proceso independentista sudamericano. En 1809 escribió el *Diálogo de Atabualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos*, pensado para ser declamado ante sus compañeros de la Academia Carolina, institución perteneciente a la Universidad que reunía a los abogados y tenía por finalidad mejorar la práctica jurídica. En el *Diálogo...* Monteagudo exponían diversos argumentos relacionados con las causas políticas y religiosas de la conquista de América y de la independencia de las colonias tomando como base los conceptos de tiranía, obediencia forzada y soberanía. Este primer escrito de Monteagudo tuvo gran difusión en el marco del clima insurreccional previo a la revolución de Chuquisaca del 25 de mayo de 1809, liderada por el general Álvarez de Arenales y en la cual tuvo participación. Una vez sofocada esa rebelión fue encarcelado pero logró escapar para sumarse a las filas del ejército expedicionario al mando de Juan José Castelli, asentado en Potosí (actual Sucre). Tras la derrota de Huaqui en junio de 1811 se dirigió a Buenos Aires donde colaboró en *La Gazeta de Buenos Ayres*, periódico fundado por Mariano Moreno. Monteagudo ayudó a reorganizar, luego de la muerte de aquel, la agrupación denominada Sociedad Patriótica y se convirtió en su portavoz, siendo el orador en la sesión inaugural en enero de 1812. Fundó los periódicos *Mártir o Libre* y *El Grito del Sud*, órganos de difusión de dicha asociación desde cuyas páginas instaba a la inmediata declaración de la independencia como primer paso para la organización de una república. A mediados de ese año el secretario de guerra Bernardino Rivadavia lo nombró fiscal en el proceso judicial al que fue sometido el español Martín de Álzaga, acusado de conspirar contra el Primer Triunvirato. También en 1812 Monteagudo, junto a otros miembros de la Sociedad Patriótica, se unió a la Logia Lautaro, sociedad secreta creada por un grupo de jóvenes americanos llegados a Buenos Aires luego de haber participado en las luchas que la corona española sostuviera contra Napoleón. Entre estos jóvenes se encontraba el teniente coronel de caballería

José de San Martín. En vistas de que los integrantes del Primer Triunvirato esperaban que el rey español Fernando VII regresara al trono para alinearse nuevamente con la corona, Monteagudo apoyó la revolución de octubre de 1812 que instauró en el gobierno al Segundo Triunvirato. En 1813 integró la Asamblea Constituyente en calidad de representante por Mendoza, y fue uno de los promotores de disposiciones significativas como la libertad de vientres y la supresión de títulos de nobleza y de instrumentos de tortura, la adopción de símbolos nacionales, la derogación de la mita y de la servidumbre indígena. En 1815, luego de que el director supremo Carlos María de Alvear, co-fundador de la Logia Lautaro, dejara su cargo, Monteagudo cayó en desgracia y fue encarcelado. Logró escapar y huyó a Europa. Allí permaneció dos años viajando entre Londres, París y Burdeos. El periplo europeo moderaría sus ideas revolucionarias iniciales al palpar los resultados de la revolución en aquel territorio.

Para 1817, siendo director supremo Juan Martín de Pueyrredón, pudo regresar al país, pero no se radicó en Buenos Aires sino en Mendoza. Luego de la victoria de Chacabuco, el 12 de febrero, cruzó a Chile para convertirse en el auditor del ejército de San Martín. Allí trabó amistad con el Director Supremo Bernardo O'Higgins y se convirtió en su confidente y consejero. Tras la derrota de Cancha Rayada en marzo de 1818 volvió a Mendoza para reorganizar el ejército. Convalidó el fusilamiento de los hermanos Luis y Juan José Carreras, acusados de llevar adelante una conspiración para apresar a San Martín y O'Higgins y tomar el poder. Este acontecimiento lo enemistó con San Martín quien lo confinó a la provincia de San Luis. A comienzos de 1820, de regreso en Chile, creó el periódico *El Censor de la Revolución*. En una autocrítica aparecida en esta publicación dejaba en claro que había dejado atrás el democratismo fanático que lo había impulsado en los primeros años revolucionarios. Su reflexión se centraba en la necesidad de aspirar a una organización política que tuviera en cuenta las circunstancias históricas, políticas, culturales, educacionales e internacionales y no ambicionar una organización ideal. En ese mismo año, 1820, se incorporó a la expedición libertadora del Perú como auditor del ejército. La proclamación de la independencia de aquel país tuvo lugar el 28 de julio de 1821 estableciéndose el Protectorado del Perú, liderado por San Martín. Monteagudo ocupó allí los cargos de Ministro de Guerra y Marina y Ministro de Relaciones Exteriores. Entre las principales medidas que se tomaron se encontraban la abolición de la mita, la libertad de vientres, la libertad de los esclavos cuyos dueños ya no habitasen en el Perú, el establecimiento de una escuela normal para

la formación de maestros y la creación de la Biblioteca Nacional del Perú. A instancias de San Martín instituyó la Orden del Sol, que premiaba los servicios brindados a favor de la independencia. Esta condecoración resultó polémica ya que muchos de quienes la obtuvieron la emplearon como un privilegio emparentándola con una especie de título nobiliario. En julio de 1822, mientras San Martín viajaba a Ecuador para entrevistarse con Bolívar en Guayaquil, Monteagudo fue obligado a renunciar a su cargo y embarcado rumbo a Panamá, acusado de ideas aristocratizantes y monárquicas. Llegado a Panamá quedó bajo la custodia del teniente coronel Francisco Burdett O'Connor, jefe del Estado Mayor luego de la declaración de independencia a fines de 1821. Por medio de una serie de cartas enviadas al general Simón Bolívar logró que éste lo invitara a reunirse en Ibarra (Ecuador) en 1823. En ese encuentro Bolívar le encomendó viajar a México para recaudar fondos pero ante la designación de otro representante resuelta en Bogotá, Monteagudo marchó a las Provincias Unidas del Centro de América (actuales Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica). Allí conoció a José Cecilio del Valle, intelectual hondureño cuya perspectiva panamericanista de la independencia tendrá un gran ascendiente en su pensamiento y en el convencimiento de que toda la América Hispana debía ser una única nación. A pesar de haber sido deportado de Perú y de ser persona no grata en ese país, decidió volver en 1824 junto a Bolívar, quien lo impulsó a redactar las bases que dieran forma a esa visión hispanoamericanista. El resultado se vio plasmado en el *Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los estados hispano-americanos y plan de su organización*, para muchos su obra más destacada, inconclusa debido a su muerte en 1825. Muchos de los principios propuestos en este ensayo lograron concretarse en los acuerdos alcanzados en el Congreso Anfictiónico de Panamá en 1826.

Bernardo de Monteagudo fue asesinado en Lima el 28 de enero de 1825. Los relatos sobre su muerte señalan que el hecho fue perpetrado por el negro Candelario Espinosa y por el esclavo zambo Ramón Moreira, quienes apuñalaron a Monteagudo en una plaza de Lima hacia el anochecer. Sin embargo, persisten dudas acerca del por qué y de quiénes fueron los ideólogos del asesinato. Desde 1918 los restos del prócer descansan en la ciudad de Buenos Aires.

Monteagudo, cruce de enigmas

Enigma parece ser la palabra adecuada para aludir a Bernardo de Monteagudo, ya que una serie de preguntas sin solución rodean su vida y su figura. En primer lugar la incertidumbre sobre su nacimiento. ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Corría sangre africana por sus venas? La nacionalidad del prócer fue motivo de disputa entre Bolivia y Argentina por largo tiempo. Noticias contrapuestas ubicaban su lugar de nacimiento en Chuquisaca o en Tucumán, pero finalmente, con la documentación correspondiente, se concluyó que había nacido en la provincia argentina. En cuanto a su natalicio, hemos mencionado en el esbozo biográfico el rango de años posibles que se barajó antes de determinar que 1789 era el correcto. Sin embargo, la incertidumbre acerca de su origen racial persiste. En sus respectivos testamentos⁸⁶¹, Miguel Monteagudo y Catalina Cáceres lo señalan como su hijo legítimo. La pareja había contraído enlace en 1786 y producto de esa unión nacieron diez –según Miguel- o doce –según Catalina- hijos, de los cuales sólo sobrevivió Bernardo. Acerca de esta elevada mortalidad de los niños, Avellaneda de Ibarreche conjetura que tal vez haya existido incompatibilidad sanguínea entre los esposos, lo que provocaba la defunción de sus hijos a poco de nacer. Esto plantea el interrogante sobre la supervivencia de Bernardo. Otro testamento, el de Manuela Hasmaya, segunda esposa de Miguel Monteagudo que falleció en 1865, viene a jugar como tercero en discordia. Allí Manuela señalaba que Bernardo era hijo de su unión matrimonial con don Miguel⁸⁶². Pero se presenta una incoherencia pues el testamento de Catalina Cáceres está datado en 1812, fecha posterior al nacimiento del prócer. Esto implicaría la imposibilidad de que Hasmaya hubiera sido la madre de Monteagudo, a menos que se tratara de un hijo extramatrimonial. La incógnita queda sin develar, ya que no se ha hallado el registro de bautismo que cerraría el dilema. También su asesinato presentó controversias. No hay dudas acerca de los autores materiales del mismo ya que fueron reconocidos y confesaron el hecho. No obstante, respecto de las motivaciones, se ha señalado que el crimen podría haberse debido a cuestiones amorosas o bien políticas. Se insinuaron diversos instigadores intelectuales: maridos despechados, españoles o partidarios de españoles que no habían olvidado las acciones

⁸⁶¹ Celia Avellaneda de Ibarreche transcribe estos testamentos en el blog de la Asociación Argentina de Diplomados Universitarios en Genealogía y Heráldica. Avellaneda de Ibarreche, Celia, “Bernardo de Monteagudo”. En: *Asociación Argentina de Diplomados Universitarios en Genealogía y Heráldica* (blog). Disponible en http://diplogen.blogspot.com.ar/2010_06_01_archive.html

⁸⁶² Cfr. Fregeiro, Clemente L., *Don Bernardo de Monteagudo. Ensayo biográfico*, Buenos Aires, Igon hermanos, 1880. p. 14, nota 3.

en su contra que Monteagudo había impulsado cuando era ministro de gobierno del Protectorado del Perú, y hasta se dijo que Bolívar podría haber estado involucrado en el hecho. Sin embargo, la versión más difundida es que José Faustino Sánchez Carrión, ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores en 1825, fue el promotor del crimen. Este personaje era el líder de la logia secreta republicana que había enfrentado las intenciones monárquicas de Monteagudo. En 1822 fue uno de los incitadores de su destitución y expulsión de Perú y posteriormente hizo un llamamiento público para matarlo si volvía a ese país. Otro mito, rayano en lo macabro, se creó en torno de nuestro protagonista. En 1939 circuló la idea de que el cuerpo que contenía el ataúd llegado a Buenos Aires en 1918 no era el de Monteagudo⁸⁶³. La revista *Caras y Caretas* publicó una nota al respecto, en la cual el historiador revisionista Manuel Vizoso Gorostiaga argumentaba que los restos enviados por el Perú correspondían al coronel Eleuterio Aramburú⁸⁶⁴ mientras que los de Monteagudo se hallaban enterrados en algún lugar de Bolivia cercano al lago Titicaca⁸⁶⁵. El último de los enigmas, aunque no por orden cronológico, corresponde al verdadero rostro del tucumano, tema del que nos ocuparemos en los párrafos siguientes.

Se busca un rostro para don Bernardo...

Tempranamente se supo de la falsedad del retrato incluido en el segundo tomo de la biografía de Monteagudo que Mariano Pelliza publicó en 1880 (Fig. 1). Era habitual, y hasta oportuno, incorporar el retrato del biografiado en este tipo de textos pero no se conocían imágenes del mismo. Esta ausencia de rostro fue el motivo para que Pelliza encargara la ejecución del retrato al dibujante Enrique Stein⁸⁶⁶. Para idear un rostro, ante la falta de un modelo a copiar y frente a la necesidad de veracidad y parecido que implica este género pictórico, los artistas podían recurrir a descripciones escritas u orales que dieran cuenta tanto de los rasgos físicos como morales e

⁸⁶³ Respecto de la repatriación de los restos de Monteagudo ver Ortemberg, Pablo, “El odio a Bernardo Monteagudo como impulsor del primer gobierno autónomo en el Perú”. En: Lauro, Claudia Rosa, *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI - XXI*, Lima, Fondo editorial PUCP, 2009. p. 116, n. 4.

⁸⁶⁴ Militar y político peruano. Presidente interino de su país por escasos tres días (marzo de 1843), durante el período conocido como Anarquía Militar.

⁸⁶⁵ *Caras y Caretas*, “No son de Monteagudo los restos de ese prócer que trajo del Perú la Fragata Sarmiento”, 28 de enero de 1939.

⁸⁶⁶ Nació en 1843. Dibujante de origen francés. Desde 1868 se desempeñó como director y caricaturista de *El Mosquito*, “periódico satírico burlesco de caricaturas” de gran difusión, que se publicó entre 1863 y 1893. Falleció en 1919.

intelectuales del personaje. Ocurrió con cierta frecuencia que se hiciera uso del rostro de otra persona para salvar la falta de imaginación o de motivación. Este último fue el recurso de Stein para ejecutar el rostro de Monteagudo. Es probable que la imagen creada haya generado ciertas dudas, tal vez relacionadas con las descripciones físicas existentes en los documentos de época, y por ello se consultó a Mariano Billinghamst⁸⁶⁷, quién encontrándose en Lima en enero de 1825, había socorrido a Monteagudo luego de ser apuñalado. La respuesta fue contundente, el hombre del retrato en nada se parecía a Monteagudo. Sin embargo, algunos desestimaron esta apreciación argumentando que Billinghamst contaba con sólo 15 años cuando ocurrió el asesinato y que era un hombre de edad avanzada cuando fue consultado acerca del parecido. No obstante, el fraude fue denunciado por el historiador boliviano Gabriel René Moreno quien puso al descubierto que el retrato en cuestión era copia, con unas pocas modificaciones, del de Bernardo Vera y Pintado⁸⁶⁸ (Fig. 2) que formaba parte de la *Galería Nacional o Colección de Biografías y retratos de hombres célebres de Chile* realizada en 1854⁸⁶⁹. Para trocarlo en Monteagudo, como primera medida se cambió el color del cabello y se lo vistió con un atuendo menos sobrio. En nuestro retratado, la levita presenta entorchados en el cuello y en las mangas, está abierta y permite ver un chaleco abotonado; el encaje de las mangas de la camisa con *jabot* sobresale por debajo de aquella. La imagen original no muestra las manos del retratado y Stein se vio en la obligación de dibujar una de ellas para poder añadir la pluma, atributo del escritor. Para completar la obra se agregó la Orden del Sol en el pecho y la firma autógrafa del biografiado. La habilidad para copiar el rostro contrasta con el torpe diseño de la mano, cuya ejecución siempre presenta un reto para los artistas. Al observarla con detenimiento parece casi una mano femenina, que se contrapone a la expresión adusta del rostro.

Sorprende lo burdo del engaño y desconocemos quien propuso tomar como modelo el retrato de la Galería Nacional de Chile. Por un lado, Lanuza responsabiliza a Stein de la decisión y señala que, con Monteagudo en mente, el dibujante comenzó a

⁸⁶⁷ Remitirse al capítulo 6 de esta tesis para conocer más sobre Billinghamst.

⁸⁶⁸ Nació en Santa Fe en 1780. Abogado y poeta, se trasladó a Chile en 1799 y desempeñó su carrera allí. Falleció en 1829.

⁸⁶⁹ Moreno, Gabriel René, *Bolivia y Perú: nuevas notas históricas y bibliográficas*, Santiago de Chile, Universo, 1907. p. 294.

hojear la Galería de Celebridades Chilenas y al ver el retrato de Vera y Pintado, le gustó y lo copió⁸⁷⁰.



Fig. 1: Enrique Stein
Bernardo de Monteagudo
(1880)



Fig. 2: Narciso Desmadryl
Bernardo de Vera y Pintado
(1854)

Por otra parte, Estraton Lizondo afirma que el general Jerónimo Espejo había animado a Pelliza en esta dirección, garantizándole que existía un parecido notable entre Monteagudo y Vera y Pintado⁸⁷¹. ¿Existía alguna razón para que el modelo surgiera de la Galería chilena? ¿Por qué elegir este retrato y no otro de la misma Galería? Respecto de la primera pregunta, es posible que se haya pensado en esta publicación debido al lugar que ocupaba como referente de un panteón de héroes nacionales. Elegir una imagen de su similar local, la *Galería de Celebridades Argentinas*, habría presentado el inconveniente de que de manera inmediata se detectara la falsedad del retrato, habida cuenta de la difusión que había tenido dicha publicación en Buenos Aires. En este sentido, Malosetti Costa señala que “*en el caso particular de la construcción de imágenes canónicas de los héroes, tras una aparente preocupación iconográfica por encontrar —y divulgar— la ‘vera efigie’ de aquellos, el criterio que primó fue la reconstrucción de su apariencia, siguiendo criterios de forma y estilo que se ajustaron más a consideraciones de índole moral y política, así como su adecuación a la función que debían cumplir*”⁸⁷².” En cuanto al segundo interrogante, varios eran los puntos de contacto entre ambos individuos: habían nacido en el virreinato del Río de la Plata, tenían edades

⁸⁷⁰ Lanuza, José Luis, *La pequeña historia de la revolución de mayo*, Buenos Aires, Perrot, 1957. p. 57.

⁸⁷¹ Lizondo, Estraton J., *Monteagudo. El pasionario de la libertad*, Tucumán, La Raza, 1943p. 30.

⁸⁷² Malosetti Costa, Laura, “¿Verdad o belleza? Pintura, Fotografía, Memoria, Historia”. En: *Crítica Cultura*, vol 4, n° 2, 2009. p. 112.

cercanas y un nombre de pila en común, y se habían desempeñado como auditores de guerra del ejército de San Martín. Sin embargo, resalta una diferencia que por sí sola daría por tierra con esta elección: el cabello totalmente blanco de Vera y Pintado respondía a que era albino, según consta en la propia Galería⁸⁷³. Esto resulta paradójico, y tal vez irónico, teniendo en cuenta el énfasis puesto en el tono de piel oscuro de Montegudo, aun en aquellos escritores que no lo marcaban como mulato. Retomando la idea de Malosetti, en este caso la idealización que conlleva el retrato de un prócer fue llevada hasta las últimas consecuencias, borrando su identidad racial considerada tal vez impropia para un héroe de la gesta independentista.

Si bien gran parte de los héroes de las independencias latinoamericanas han sido representados con rostros variados, por ejemplo Bolívar o San Martín, se han elegido ciertos retratos como canónicos: aquellos que respondían a una mayor idealización y teniendo en cuenta además las convenciones contemporáneas del género artístico. Sin embargo, en nuestro medio resulta extraño que se tome el rostro de otro sujeto para retratar a una figura señalada como prominente para la gesta independentista. Se conocen otros casos de ‘reemplazo de identidad’, pero en individuos ubicados en un segundo orden⁸⁷⁴. Otro caso interesante, y que resulta útil comparar con el nuestro, es el del retrato de Mariano Moreno. Se cree que una miniatura ejecutada por Juan de Dios Rivera⁸⁷⁵ en 1808 o 1809, sería su retrato más probable. Al verlo, no reconocemos al Moreno que guardamos en nuestra memoria, ya que no es este el rostro más difundido. Debido a su temprana muerte en 1811, no existen otras imágenes para las cuales haya posado como modelo. En 1857 se hizo necesario contar con su retrato para la *Galería de Celebridades Argentinas* y, es probable que para realizarlo, se recurriera a un grabado que su hermano Manuel había encargado en Londres en 1812. El mismo había sido compuesto a partir de la descripción del propio hermano. Con todo, la fisonomía fue mejorada y se evitó mostrar las marcas de viruela presentes en la obra hecha en Inglaterra. Un cuarto retrato fue realizado con motivo del Centenario de la Revolución

⁸⁷³ *Galería nacional o Colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile*. Tomo II. “Escrita por los principales Literatos del País; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl, autor de los grabados i retratos”, Santiago de Chile, 1854. p. 215.

⁸⁷⁴ Lanuza señala en su libro que “Durante mucho tiempo se exhibió como retrato del coronel Estomba un gran cuadro al óleo que representaba en realidad al mariscal Mortier, duque de Trévisé, mariscal del ejército de Napoleón, muerto en 1835.”. En: Lanuza, *op. cit.* p. 55. En la actualidad el retrato que se conoce de Estomba fue realizado en la década de 1970 y, al carecer de rigor de realidad, se lo consigna como un ‘retrato espiritual’.

⁸⁷⁵ Nació en 1760. Artesano y grabador peruano activo en Buenos Aires desde la década de 1780. Se le atribuye la confección del escudo nacional argentino. Falleció en 1843.

de Mayo. El entonces director del Museo Histórico Nacional, Adolfo P. Carranza, encargó al pintor chileno Pedro Subercaseaux la confección de un óleo, sugiriéndole la forma que debía tener la composición⁸⁷⁶. El historiador no estaba interesado en una imagen de busto que diera cuenta de un parecido, sino que buscaba un Moreno concentrado en sus pensamientos, en actitud de escribir, que transmitiera la intensidad de su actuación en los acontecimientos patrios.

Un retrato perturbador

El retrato de Monteagudo, preservado en un hogar de Estados Unidos y actualmente enmarcado, mide aproximadamente 78 x 69 cm. (Fig. 3). Se trata de un óleo sobre tela, copia de una pintura previa según consta en el propio cuadro. En la parte inferior derecha se puede leer la siguiente inscripción: “*De 39 años en Panamá / Reproducido por V. S. Noroña / Lima en 1874*”. Desafortunadamente, se desconoce el paradero del retrato original, y la leyenda no aporta información acerca de quien haya sido su autor. Sólo consigna el lugar en el que habría sido pintado. Estraton Lizondo señala que durante su estancia en Panamá en 1822, Monteagudo “*posó para un artista de renombre que le hizo el tan buscado retrato*⁸⁷⁷”. En cuanto al autor de la copia, hasta el momento no hemos dado con ningún artista de apellido Noroña activo en Perú en la fecha señalada.

La obra nos muestra a un hombre joven y elegante, de pie, apoyando su brazo sobre una especie de mesa elevada. La figura se recorta sobre un fondo neutro de color grisáceo, sin referencia espacial, salvo el apoyo mencionado. Su atuendo está compuesto por una levita y un chaleco negros, una camisa blanca con pechera, corbatín negro y guantes también blancos. Una banda roja y blanca cruza su pecho, colores en consonancia con la bandera del Perú. En su mano derecha luce un anillo, presuntamente de oro con una especie de sello y lleva un reloj de bolsillo, según permite apreciar la cadena dorada que se destaca sobre el blanco de la camisa. De su cuello pende un medallón en el cual se puede adivinar un perfil a manera de efigie. ¿De quién? Las opciones principales son San Martín o Bolívar, como han señalado distintos historiadores. Se sabe que Bolívar era consciente de la importancia de difundir su imagen, y era común que enviara de regalo miniaturas con su retrato a distintas

⁸⁷⁶ Rodríguez Aguilar, María Inés y Miguel Ruffo, *Buenos Ayres. 25 de mayo de 1810*. Colección Bicentenario, Buenos Aires, Museo Roca, 2010. p. 43.

⁸⁷⁷ Lizondo, *op. cit.* p. 31.

personalidades de la época⁸⁷⁸. En el pecho, del lado izquierdo, ostenta siete medallas, repartidas en dos filas.



Fig. 3: Noronha
Bernardo de Monteagudo
(1876)

Como mencionamos al inicio de este anexo, recién en 1943 esta imagen de Monteagudo fue hecha pública por primera vez, en la reproducción en blanco y negro del libro de Estraton J. Lizondo. Para ese entonces ya se había demostrado que el retrato de Stein que circulaba era ficticio y Lizondo tenía la intención de que el nuevo rostro en poder de su primo reemplazara al apócrifo. Desde 1918 se sabía de la existencia de una pintura de similares características. Una nota aparecida en el diario *La*

⁸⁷⁸ González, Beatriz y Daniel Castro, “Grupos iconográficos bolivarianos”. En: Beatriz González, Margarita Gonzáles y Daniel Castro, *El Libertador Simón Bolívar, creador de repúblicas*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2004. p. 26. El propio Bolívar ha sido representado en ocasiones con la medalla que exhibe el retrato de George Washington que le había sido enviada por Lafayette en nombre de la familia del político estadounidense.

Prensa de marzo de ese año indicaba que en Lima el diplomático argentino Jacinto Sixto García había comprado en 300 libras esterlinas un retrato al óleo de Bernardo Monteagudo, obra que se encontraba en una casa de empeños desde hacía cerca de 30 años. Asimismo, la información consignaba que el prócer contaba con 39 años al ser representado y que se trataba de un “*cuadro valioso*”⁸⁷⁹. No obstante lo valioso del cuadro, nadie se interesó por buscarlo.

Todo parece indicar que esta copia fue hecha en Lima, lugar en el cual Monteagudo no era un personaje estimado a pesar de los años transcurridos desde su muerte. Entonces, ¿quién habría encargado la reproducción del cuadro en 1874? La existencia de esta copia implica que para esa fecha, aun existía la obra original, hecha en vida de Monteagudo. De la inscripción se infiere que la pintura fue ejecutada en Panamá, por consiguiente, el retratado la habría llevado consigo al regresar a Lima junto a Bolívar en 1824, y habría permanecido en Perú desde ese momento hasta la realización de la copia. ¿En poder de quién habrá estado? ¿Por qué realizar una copia? En cuanto al original, ¿se trataría de un óleo o de una miniatura? Cabe recordar que lo más habitual, en el caso de las miniaturas, era la representación del busto de una persona aunque existen algunas en las que se muestra tres cuartas partes del cuerpo. Ejemplo de ellas es la de José de San Martín, perteneciente al Museo Histórico Nacional y realizada por José Gil de Castro en 1817 o 1818. Volviendo a nuestra reproducción, existen varias incoherencias en el cuadro, por lo pronto la discrepancia en relación con las medallas que el retratado luce en el pecho. Se trata de 7 distinciones, repartidas en dos filas. Las cuatro de la fila superior tienen los colores de la bandera de la Gran Colombia⁸⁸⁰ y las de la fila inferior, los colores de la del Perú. Sólo tres de ellas, las correspondientes a la Gran Colombia, llevan inscripto el nombre del acontecimiento militar por el cual fueron entregadas: Carabobo, Cartagena y Bomboná. Existieron dos batallas de Carabobo, una en mayo de 1814 y otra en junio de 1821; el Asedio de Cartagena tuvo lugar entre agosto y diciembre de 1815; y la batalla de Bomboná ocurrió en abril de 1822. En ninguna de estas acciones pudo haber participado Monteagudo, ya que para esas fechas no se encontraba en el entorno de Simón Bolívar. Una posible explicación es que las mismas le hayan sido obsequiadas por el propio general. Otro

⁸⁷⁹ *La Prensa*, 5 de marzo de 1918.

⁸⁸⁰ La República de la Gran Colombia existió entre 1821 y 1831. Estaba conformada por los virreinos de Nueva Granada, la Capitanía General de Venezuela, la Presidencia de Quito y la Provincia Libre de Guayaquil (actuales repúblicas de Colombia, Venezuela, Panamá y Ecuador más otros territorios que hoy en día pertenecen a Brasil, Perú y Nicaragua).

desajuste está vinculado con la edad referida en el retrato. Si consideramos su fecha de nacimiento, agosto de 1789, Monteagudo nunca llegó a cumplir los 39 años ya que falleció en enero de 1825. No obstante, hemos señalado en su biografía que durante largo tiempo existió un rango de años posibles de natalicio que salvarían este problema.

Las distintas menciones que se hacen del cuadro en la prensa y en los libros dan por cierto que el hombre retratado es Monteagudo. Lizondo indicaba en su biografía, que el coronel Bernales había prometido enviar los papeles que así lo demostraban aunque desconocemos si las pruebas fueron efectivamente remitidas. Para los historiadores de fines del siglo XIX resultaría evidente que el dibujo ejecutado por Stein no correspondía a Monteagudo, aun sin saber que había sido copiado de otro retrato. Las descripciones físicas que sus contemporáneos y los historiadores hicieron de él eran elocuentes al respecto. En este sentido cabe preguntarse si esas mismas descripciones se adecuan al retrato presentado por Lizondo. Entre sus contemporáneos, especialmente entre sus enemigos, la referencia a los ancestros africanos es anotada en reiteradas ocasiones y, en general, no hacen una descripción física, tal vez considerada innecesaria ante la sola mención de su pertenencia a una raza mezclada. No se privaban de emplear el mote de mulato o de zambo como arma de ataque y descalificación hacia su persona. Teniendo en cuenta que se trataba de una época en la que los moldes coloniales estaban aun vigentes, la referencia a un origen racial impuro se convertía en fuente de desprestigio. A esto se agregaba la imbricación entre razas y atributos morales e intelectuales. En el caso de Monteagudo, aun sus enemigos reconocían su mente brillante y su espléndida escritura, pero en lo atinente a valores morales la adscripción a la categoría de mulato o zambo implicaba todo el ramillete de comportamientos negativos e indeseables atribuidos a tal condición. Los ejemplos que transcribiremos pondrán de relieve no sólo este imaginario que tenía un sustento pseudocientífico, sino también el odio que despertaba Monteagudo en sus enemigos. La pertenencia a distintos bandos y la lucha por el poder eran la fuente de tales enemistades. No profundizaremos en el trasfondo de estos enconos sino que haremos foco en la relevancia dada al origen racial de Monteagudo a la hora de poner en evidencia sus acciones. En primer lugar citaremos a Cornelio Saavedra. Mediante una carta fechada el 13 de julio de 1818, Bernardo O'Higgins le hacía saber de un enfrentamiento ocurrido en Santiago de Chile entre su hijo Manuel Saavedra y Monteagudo. En su respuesta, don Cornelio expresaba claramente el odio que le profesaba al tucumano:

Me es, sí, sensible que el origen de este acontecimiento haya sido el sujeto más bajo y despreciable que acaso hay en nuestras provincias, tan cobarde como atrevido, y tan vengativo como infame. No dude usted que el ser hijo mío (*don Manuel Saavedra*) es la verdadera causa de los respiros de aquel hombre vil (*Monteagudo*), a quien la ocupación de Auditor de Guerra ha engraido hasta el extremo de persuadirle ser un deber de un oficial saludar y acatar su persona, sin reflexionar que cuando otro mulato igual a él lo hace, es por un exceso de política que no hay obligación de ejercer con la mas ínfima raza de tales hombres⁸⁸¹.

También estuvo enfrentado con Juan Martín de Pueyrredón. En la segunda mitad de 1812 el Primer Triunvirato, comandado para ese momento por Rivadavia y Pueyrredón, se encontraba en una situación complicada; se lo acusaba de asumir una posición moderada al aplazar la declaración de la independencia y la sanción de una constitución⁸⁸². Sus principales adversarios formaban parte de la Sociedad Patriótica y de la Logia Lautaro (San Martín, Alvear y Monteagudo entre otros) y tenían la intención de deshacerse pacíficamente de ellos en la próxima renovación de los miembros del Triunvirato. Para ello promovieron a Bernardo de Monteagudo como elector de la asamblea que votaría los nuevos miembros en representación de Mendoza. La iniciativa no prosperó, ya que Pueyrredón desestimó la postulación aduciendo su dudoso origen de nacimiento. Parece haberse esgrimido aquí la doctrina de limpieza de sangre, que estructuraba la organización socio-jurídica de la América colonial⁸⁸³. En una carta fechada en Buenos Aires el 16 de marzo de 1813, Monteagudo se dirigía a Pueyrredón respecto de su accionar:

⁸⁸¹ *Epistolario de Bernardo O'Higgins*. Tomo I (1798-1819). Anotado por Ernesto de la Cruz, Madrid, América. pp. 186-187.

⁸⁸² Ver Halperin Donghi, Tulio, *De la Revolución de Independencia a la Confederación Rosista*, Buenos Aires, Paidós, 1985. pp. 90-94.

⁸⁸³ “La *Limpieza de sangre*, según Verena Stolcke, es una singular concepción genealógica que tuvo un papel primordial en el ordenamiento de la sociedad tardomedieval hispana. Esta concepción se refiere a la “calidad” de no descender de moros, judíos, herejes o cualquier persona convicta por la Inquisición. Es decir, que simbolizaba la fe genuina e inquebrantable en Dios. La sangre era concebida en un sentido metafórico como el vehículo que transmitía los vicios así como las virtudes morales y religiosas de generación en generación. A través del bautismo, los judíos y musulmanes podían convertirse en *gentiles o neófitos*, es decir, que habían sido ignorantes de las leyes de Dios antes de su conversión. El mismo argumento se aplicó más tarde a los indios del Nuevo Mundo para explicar la limpieza de sangre de éstos. Por su parte la “sangre negra” se consideraba “impura” porque se asociaba con la esclavitud y con los orígenes “bárbaros” de Guinea. Agrega Stolcke, que durante el siglo XVIII, a medida que avanzaba la sociedad colonial, el significado de *limpieza de sangre* se fue transformando: de una interpretación moral y religiosa inicial a una concepción moderna “racial”; pero ambas tenían en común que la identidad sociopolítica se atribuía al nacimiento y a la ascendencia que se transmitía de manera genealógica.” Guzmán, Florencia, *Los claroscuros del mestizaje. Negros, indios y castas en la Catamarca colonial*, Córdoba, editorial Brujas, 2010. p. 20, n.28.

(...) Tiempo ha que sufría en el silencio de mi corazón la infamia de que usted se propuso cubrir mi nombre cuando empeñado por una negra intriga, influyó en mi separación de la asamblea pasada, no por otro principio que porque no podía conciliar mi representación con los intereses de su partido, alegando por pretexto anécdotas ridículas en orden a la calidad de mis padres, y aun suponiendo haber visto documentos públicos en Charcas relativos al origen de mi madre. (...) Yo no hago alarde de contar, entre mis mayores, títulos de nobleza adquiridos por la intriga y acaso por el crimen; pero me lisonjeo de tener unos padres penetrados de honor, educados en el amor al trabajo, y decentes sin ser nobles. Si usted los ha graduado indignos de aquella calidad, acaso es porque, como buen republicano, ama las cruces, prefiere los títulos y decanta una nobleza que le hace poco honor. Pero aun concediéndosela y suponiendo inferior mi origen, yo podría lisonjearme de ser más digno del aprecio de los hombres, que un noble infiel a sus amigos, ingrato a su patria, hipócrita por costumbre, vicioso por complexión e incapaz de ser virtuoso sino en la apariencia. Si usted fuese sensible a la buena fe, la memoria de los tiempos pasados debería cubrirlo de rubor, a comparar la conducta que ha observado en distintas épocas con Castelli, conmigo y con todos aquellos que, alucinados por una falsa opinión, elevaron a usted hasta el gobierno mismo (...)⁸⁸⁴.

Además de las opiniones vertidas por sus contemporáneos, con quienes había compartido gobiernos y las inevitables luchas por la primacía, existen descripciones aportadas por extranjeros, en viaje por el territorio americano y que, de regreso a su lugar natal, volcaron sus experiencias en relatos escritos. Uno de ellos fue William Bennet Stevenson viajero que llegó a América del Sur en 1804 y fue testigo de las luchas independentistas en la región. Estuvo también en Perú y Ecuador, y en este último sitio se desempeñó como secretario de Lord Cochrane. En 1825, ya de regreso en Inglaterra, publicó una obra en tres tomos en la cual narra su permanencia de veinte años en Sudamérica. En el capítulo IX del tercer tomo escribió la semblanza de cinco militares participantes en la emancipación chilena: O'Higgins, San Martín, Lord Cochrane, Las Heras y Monteagudo. Sus juicios respecto de ellos son variados. A Lord Cochrane, a quien además dedicó el libro, correspondieron las mayores alabanzas; O'Higgins y Las Heras también recibieron opiniones favorables pero respecto de San Martín, prefirió abstenerse de hablar acerca de su carácter, señalando que el lector podría conocerlo a través de los hechos que ejecutó. Llegado el turno de referirse a Monteagudo, escribió:

Era uno de esos individuos que frecuentemente aparecen en escena en tiempos revolucionarios, (...). Es nativo del Alto Perú, del más bajo rango de la sociedad, de origen espurio y genealogía africana; se aplicó al estudio de las leyes, y su mente está compuesta de las peores materiales que caracterizan al zambo lúgubre; su imaginación es activa y con aspiraciones, como la del mulato, una composición que cumple con el refrán español, 'tirar la piedra y esconder la mano'. Fue usado repetidamente por su amo/maestro San Martín

⁸⁸⁴ Monteagudo, *op. cit.* pp. 278-279.

para enmascarar bajo la forma de la ley, procedimientos que aun a él, le daría vergüenza confesar. (...) Su posterior conducta en Perú servirá mejor para definir su verdadero carácter de lo que me atrevo ni siquiera a intentar - por temor a que acaso se suponga que el prejuicio ha actuado como un estímulo⁸⁸⁵.

Otro viajero se ha ocupado de nuestro prócer. Se trata de Gabriel Lafond de Lurcy. Luego de haber viajado por más de quince años alrededor del mundo, regresó a Francia en 1833 para afincarse definitivamente y, pocos años después comenzó la escritura de sus crónicas de viaje que abarcaron ocho tomos, con ilustraciones en blanco y negro y en color. En el tomo II dio cuenta de su visita a Lima en 1822 y, como era habitual en este tipo de obras, Lafond se detuvo, en principio, en la descripción de la ciudad y de las costumbres de sus habitantes, para dedicarse posteriormente a temas relacionados con la política y el gobierno de turno. Al referirse a los hombres de estado que ejercían mayor influencia en el Perú por ese momento, decía de Monteagudo:

(...) [hombre] de raza mezclada, tenía en toda su plenitud el carácter pérfido y cruel del zambo y la imaginación ardiente y ambiciosa de la mayoría de los mulatos, casta media, que sólo aspira a librarse del yugo de los blancos para gobernar a su vez la clase negra y dar lugar a sus instintos de dominación y de orgullo. Monteagudo es el tipo de hombre que surge espontáneamente en los tiempos de la revolución, como para personificar los más monstruosos excesos; especie de vampiros del que en nuestra patria ha sido presa con demasiada frecuencia en la primera época de su emancipación política; aunque Monteagudo no tenía la pasión ciega y la furia gratuita de un Danton; la astucia domina sus arrebatos; (...) Monteagudo hizo el terror en beneficio de su codicia. Era espiritual, sutil, perseverante y estudioso; pero sus ventajas estaban al servicio de su egoísmo y de sus implacables pasiones⁸⁸⁶.

La articulación entre la categorización racial y las condiciones morales, marcadas por la tendencia a los vicios y comportamientos monstruosos, atraviesan más claramente los escritos de los europeos, teñidos de una mezcla de críticas políticas, en especial de la revolución francesa, y de ideas cercanas a la fisiognomía y a las teorías raciales, que abogaban por una correlación entre las características externas de una persona y sus cualidades morales, intelectuales y psicológicas. Lafond parece aludir además, a la revolución haitiana (1791-1804), la primera ocurrida en América Latina y el Caribe y luego de la cual se instaló un gobierno de hombres negros.

⁸⁸⁵ Stevenson, William Bennet, *A historical and descriptive narrative of twenty years' residence in South America. Volume 3*, London, Hurst, Robinson & Co., 1825. pp. 281-282.

⁸⁸⁶ Lafond de Lurcy, Gabriel, *Voyage autour du Monde et Naufrages Célèbres. Tomo II. Voyages dans les Amériques*, Paris, Administration de Librairie, 1844. pp. 336-337.

Los historiadores posteriores no se han referido al origen racial Monteagudo de forma tan agresiva. De manera general lo han descrito como un hombre delgado, de buena contextura física; en cuanto a su rostro señalan su piel oscura, los ojos renegridos y el cabello crespo, agregando en ocasiones que poseía labios gruesos. Juan María Gutiérrez dejó entrever, en forma un tanto velada, la posibilidad de que fuera afrodescendiente. El autor, a poco de iniciar una breve biografía escrita en 1860 para la Biblioteca Americana⁸⁸⁷, expresaba: “*El Dr. D. Bernardo Monteagudo tuvo su humilde cuna en la ciudad del Tucumán, y es tradición que se hallaba, por parte de madre, en el caso de aquellos de quienes dice Lope de Vega: Haberles dado el sol mas fuerte /En el común camino de la muerte*⁸⁸⁸.” Evitó transcribir la estrofa completa y sólo los lectores que conocieran el poema épico podrían compartir la referencia a su posible ascendencia africana. El párrafo completo dice: “*Un Mulato, perdonenme, si quieren,/ Algunos que hay de su color honrados,/ Que, en fin, los que lo son, como lo adquieren,/ Por su virtud merecen ser loados,/ Que los que salen tales no difieren/ De hidalgos bien nacidos y enseñados/ Mas que en haberles dado el sol mas fuerte/ En el común camino de la muerte*⁸⁸⁹”.

Tampoco Vicente Fidel López se atrevió a asentar la palabra mulato en su descripción, eludiendo el término: “*Había en toda su persona tales aires de fatuidad y de insolencia, un tono tan duro y tanto de agresivo en su estilo y en sus opiniones, una mezcla al mismo tiempo tan rara de la índole baja de los libertos de media sangre y medio color, con la altivez de los advenedizos patrocinados por el favor, que sus mismos talentos, grandes y claros sin disputa, servían mas bien para hacerlo aborrecible que para hacerlo estimable*⁸⁹⁰.”

Biógrafos y estudiosos posteriores han buscado negar por todos los medios los posibles ancestros africanos, aun a la luz de la imagen de la familia Lizondo. Ni siquiera los historiadores revisionistas de principios del siglo XXI, como O’Donnell o Pigna por citar los más reconocidos, aluden a un Monteagudo afrodescendiente. Paradójicamente, a pesar de contar con la reproducción del retrato, el propio Estraton Lizondo intentó despegar al prócer tucumano de tal filiación produciéndose una divergencia entre la

⁸⁸⁷ La Biblioteca Americana fue un proyecto editorial dirigido por Alejandro Magariños Cervantes que puede pensarse como complementario de la *Galería de Celebridades Argentinas*. Cfr. Devoto, Fernando y Nora Pagano, “Capítulo 1: Surgimiento y consolidación de la historiografía erudita”. En: *Historia de la Historiografía Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014.

⁸⁸⁸ Gutiérrez, Juan María, *Apuntes Biográficos de Escritores, Oradores y hombres de Estado de la República Argentina*. Tomo VII, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1860. p. 138.

⁸⁸⁹ Lope de Vega, “La Dragontea- Canto IV”. En: *Colección de obras sueltas: assi en prosa como en verso*, volumen 3, Madrid, 1776. p. 261.

⁸⁹⁰ López, Vicente Fidel, *Historia de la República Argentina*. Tomo VII, Buenos Aires, La Facultad, 1911. p. 198.

imagen en cuestión y los dichos del biógrafo. Como modo de desacreditar las “leyendas sobre Monteagudo” se apoyó en las declaraciones que hiciera Francisco P. Moreno, quien había estudiado el cadáver semimomificado repatriado en 1918 desde Perú. El perito afirmaba que nada justificaba el calificativo de mulato con el que lo habían denigrado en vida ya que “*no hay en la conformación craneana ningún rasgo que acuse mezcla de raza africana. La forma de la cabeza revela la característica definida de los tipos europeos. (...) pude observar que a la parte posterior del cráneo (...) se encontraban adheridos varios mechones de cabello negro, lacio (...) Ninguno de esos mechones estaba formado por cabellos lanuginosos, ni en forma de mota, lo que excluye en forma absoluta la mezcla de sangre africana*”⁸⁹¹.

La propagación del engaño

Como señalamos, rápidamente se supo de la falsedad de la imagen hecha por Stein. Sin embargo, esto no fue un impedimento para que el retrato se difundiera ampliamente. Como si existiera una especie de horror ante la ausencia de rostro, fue empleado en gran parte de los libros y artículos periodísticos que tenían por centro a Monteagudo. El semblante apócrifo aparece como retrato de autor en sus *Obras Políticas*, editadas en 1916 por Ricardo Rojas, en varias notas de *Caras y Caretas*, haciendo la salvedad de que se trataba de un retrato falso, en biografías posteriores a la de Pelliza y hasta en estampillas de la República de Bolivia. También fue tomado como modelo para la estatua del prócer que se erige en la ciudad de Sucre. En este punto, cabe destacar que el monumento de Buenos Aires, realizado por el escultor alemán Gustavo Eberlein en ocasión del centenario de su muerte, no sigue esta iconografía. Este uso sin más de la imagen se podría justificar en publicaciones previas a la de Lizondo, en la cual se dio a conocer otro rostro de Monteagudo. Sin embargo, no hubo sustitución de retrato, ni siquiera se convirtieron en intercambiables. El retrato guardado en Tucumán permaneció desconocido mientras que el de Pelliza/Stein continuó arrogándose ser el rostro de Monteagudo. Con motivo de los festejos del bicentenario de la revolución de mayo, y dentro del contexto político y cultural iniciado a comienzos del siglo XXI, se hizo necesario resaltar aquellos personajes, hombres y mujeres, que participaron en la gesta de la independencia, algunos de ellos relegados en el imaginario nacional. Había llegado el momento de develar el misterio y sacar a la luz el fotograbado en blanco y negro del libro de Lizondo. Sin embargo, aun en la actualidad los historiadores

⁸⁹¹ Lizondo, *op. cit.*, pp. 32-32.

reversionistas ilustran sus publicaciones con el rostro apócrifo⁸⁹². El interés en enfatizar la presencia de estos nuevos héroes se materializó en una exposición del artista plástico Ariel Mlynarzewicz, y en ella se exhibieron ocho retratos de gran formato: José de San Martín, Mariano Moreno, Simón Bolívar, Juana Azurduy, Juan José Castelli, Manuel Dorrego, Martín Miguel de Güemes, Manuela Sáenz, Manuel Belgrano y Bernardo de Monteagudo⁸⁹³ (Fig. 4). Para esta ocasión se tomó como modelo el óleo de Lizondo. La muestra se complementa con la proyección de *Revolucionarios*⁸⁹⁴, ciclo documental en el que se registra el proceso de realización de los cuadros y las conversaciones que el artista mantuvo con ocho personalidades, elegidas en correlación con el prócer a retratar.



Fig. 4: Ariel Mlynarzewicz
Che Monteagudo
(2010)

⁸⁹² O'Donnell, Pacho, *Monteagudo. La pasión revolucionaria*, Buenos Aires, Planeta, 1995; Pigna, Felipe, *Biografía de Monteagudo*. Disponible en:

<http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/m/monteagudo.php>

⁸⁹³ La muestra *Revolucionarios* fue expuesta por primera vez en el Centro Cultural del Bicentenario (Palacio de Correo y Telecomunicaciones) en 2010, durante los festejos del bicentenario de la Revolución de mayo. Con posterioridad, se convirtió en una muestra itinerante, hasta el momento exhibida en el Salón Provincias del Congreso Nacional (octubre de 2012), en el Museo Nacional de Bellas Artes (agosto-septiembre de 2013) y en el Museo Comunitario de Artes Visuales de Florencio Varela (enero-febrero de 2014).

⁸⁹⁴ Ciclo documental producido por CePIA (Centro de Producción e Investigación Audiovisual) dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.

A Monteagudo le correspondió Pacho O'Donnell, autor de una de sus últimas biografías. En el documental se puede ver que el artista manipula las dos imágenes del prócer, haciendo bocetos de ambas, aunque finalmente sólo tuvo en cuenta el fotograbado en blanco y negro para pintar el óleo. En la breve charla entre pintor e historiador no se hace mención de la existencia de los dos rostros como tampoco se hace alusión a la marcada diferencia en los tonos de piel. O'Donnell subraya la notable inteligencia y la pasión encendida del revolucionario, realizando un parangón con la figura del Che Guevara, que el artista incluye en su obra.

La imposibilidad de ser negro

Si en vida de Monteagudo el mote de mulato o zambo era una de las mayores ofensas, esta idea parece no haber cambiado demasiado hasta nuestros días. Los historiadores argentinos del siglo XIX habían sido reticentes respecto de su origen racial (Vicente Fidel López, José María Gutiérrez). Por su parte, algunos historiadores extranjeros de la misma época no dudaron en afirmarlo. José de la Riva Agüero y Osma, historiador peruano, bisnieto del contemporáneo de Monteagudo, no cedió un ápice, respecto de los escritos de medio siglo antes, en la consideración del prócer: “*era la delicia perversa de un intelectual desequilibrado, el prurito literario de remedar los horrores de las revoluciones europeas, (...) y el atavismo de los rencores serviles en el mulato que, aprovechándose de su elevación individual, sacia el odio contra la raza de los amos, tanto españoles como criollos blancos*”⁸⁹⁵. El estudioso boliviano Gabriel René Moreno, quien había puesto al descubierto la falacia del retrato de Pelliza/Stein, indicaba que Vera y Pintado había sido “monteagudizado”, mostrando “*renegridos los ojos y el corto cabello para mejores señales tucumanas mulatíferas*”⁸⁹⁶. Lizondo no dejó pasar estas apreciaciones y, a pesar de aprobar todo lo dicho por Moreno -que le era útil como demostración-, desestimó esa frase como “*una ironía de grosera hechura*”. Cabía suponer que con la vuelta a la vida del cuadro, ahora a todo color, se presentarían discusiones en torno a la posible afrodescendencia, pero eso no ha ocurrido hasta el momento. Ante el asombro que le produjo el cuadro de Monteagudo, Mary Ann Lizondo consultó en primera instancia al historiador y periodista tucumano Carlos Paéz de la Torre (h), columnista del diario *La Gaceta*, quien había escrito numerosos artículos referidos al prócer. Como permiten ver sus escritos,

⁸⁹⁵ Riva Agüero, José de la, *Obras Completas. Estudios de Historia Peruana: La historia en el Perú*. Volumen 4, Lima, PUCP, 1965. pp. 448-449.

⁸⁹⁶ Lizondo, *op. cit.*, p. 30.

era un interesado entusiasta de la vida de Monteagudo. Estaba en conocimiento de la existencia del retrato y fue uno de quienes instaron a Estraton Lizondo, en su vejez, a escribir una nota en el periódico mencionado, ilustrada con el fotograbado⁸⁹⁷. De cara al retrato que le envió la historiadora estadounidense, Páez de la Torre publicó la noticia en el diario dando a conocer la pintura. Poco después vio la luz un breve artículo, incluido en uno de los Boletines de la Academia Nacional de la Historia. Al igual que sus predecesores, el historiador elude toda referencia racial y señala que “*el prócer tiene un rostro moreno, característico de muchos hombres del norte*”⁸⁹⁸. Asimismo, O’Donnell, en el documental aludido anteriormente no hace mención del asunto. El último de los libros sobre Monteagudo, publicado en 2011 (y reeditado en 2013), es el del abogado y escritor Javier Garín⁸⁹⁹. Las referencias del autor a su mulatez son escasas, pensadas siempre como un insulto (lo cual era cierto para el siglo XIX) y empleando el uso de comillas, o en frases del tipo “presunto”, “acusado”, “tildado” de mulato. Ninguno de los investigadores ha esbozado siquiera una discusión acerca de este tema. Unos se dedicaron a negar su afrodescendencia y otros a limitarla a una mera posibilidad. En este sentido, el proyecto de una nación blanca europea iniciado por los sectores dominantes de fines del siglo XIX tuvo su correspondencia en la creación de un panteón nacional. En él era impensable la presencia de próceres no blancos (ya sea que se tratara de descendientes indígenas o de africanos esclavizados); este designio se posó sobre la figura de Monteagudo y parece sobrevolarla hoy día. Recordando el original del retrato de Pelliza/Stein, el recurso de copiar el rostro de un hombre albino como Vera y Pintado presentaba la seguridad de hacer un retrato que no dejara dudas sobre el color de Monteagudo. ¿Una exageración? ¿Una humorada por parte del caricaturista? o ¿una simple casualidad?

Bernardo de Monteagudo fue centro de controversias respecto de su actuación política y hasta moral. Sus detractores buscaron estigmatizarlo nombrándolo con diversos apelativos descalificadores según el contexto y la intencionalidad al proferirlos: jacobino (mote que compartió con Castelli y Moreno), mulato, zambo, carnicero, discípulo del diablo, vicioso, entre otros. Como vimos, su figura estuvo rodeada de

⁸⁹⁷ *La Gaceta*, “Lugar y fecha de nacimiento de Monteagudo. Necesidad de una reparación histórica”, 16 de agosto de 1987

⁸⁹⁸ Páez de la Torre (h), Carlos, “El verdadero retrato de Monteagudo”. En: *Boletín online* de la Academia Nacional de la Historia, Año I, n° 3 (noviembre de 2012). p. 2. Disponible en <http://www.an-historia.org.ar/boletindigital.php>

⁸⁹⁹ Garín, Javier, *El discípulo del diablo. Vida de Monteagudo, ideólogo de la unión sudamericana*, Buenos Aires, Dunken, 2011.

incógnitas, especialmente en lo que se refiere a su identidad, siendo su falseamiento físico el corolario. Es innegable que la nueva imagen denota un hombre de ancestros no blancos, y según nuestra opinión de ancestros africanos. Sin embargo, al desconocerse el retrato original, no debemos desestimar la posibilidad de que tampoco el retrato de la familia Lizondo sea auténtico. Podría haber sido fraguado, teniendo en cuenta que fue pintado en el Perú, país en el que Monteagudo no es demasiado apreciado aun en nuestros días. Con todo, consideramos que la posibilidad de que el tucumano fuera afrodescendiente merece ser asunto de investigación y discusión para que deje de ser otro de los enigmas con los que debe cargar la figura de Monteagudo.

Consideraciones Finales

En esta tesis hemos buscado desentrañar las estrategias de construcción de una nación blanca europea de la segunda mitad del siglo XIX tomando como centro de atención las imágenes. Hemos argumentado que en el proceso de invisibilización que tuvo como protagonista a la población afrodescendiente, la construcción de estereotipos y su empleo reiterado se erigieron como una de las estrategias privilegiadas. Construir la nación implicó un trabajo desde lo ideológico y en este sentido adquieren especial relevancia los sistemas de representación, pues ellos dan cuenta de intereses particulares tanto de los grupos dominantes como de los grupos subalternos. Por tal motivo nuestra investigación no aborda sólo las representaciones visuales que la sociedad ampliada construyó sino que incorpora las imágenes que los propios invisibilizados buscaron darse de sí. En una primera instancia resultaría productivo abocarse a la indagación de figuraciones pertenecientes al período histórico en el que efectivamente se puso en marcha el proceso de invisibilización. Sin embargo, somos conscientes de que las representaciones no surgen espontáneamente sino que provienen de una larga tradición que hunde sus raíces en el pensamiento occidental. Es por ello que nuestro corpus de imágenes cubre un rango temporal que va más allá de momento concreto de gestación y puesta en marcha de ese proceso incluyendo obras ejecutadas a lo largo del siglo XIX y aún en los inicios del siglo XX y, asimismo, contempla sus conexiones con iconografías del repertorio occidental. Con todo, esta última decisión no implica que las imágenes sean tomadas de ese repertorio existente desde larga data y se apliquen sin más sino que su reactivación en determinados momentos de la historia local se vincula estrechamente con los requerimientos ideológicos propios del cada período.

La necesidad de construir una nación civilizada, cuyo modelo se encontraba en Europa o en Estados Unidos, lugares geográficos que variaban según el intelectual en cuestión, impuso una visión de cómo debía ser esa nación, resultando fundamental quiénes debían conformar su población. Esta búsqueda de una identidad nacional, que sólo podía implantarse a través de relaciones de poder, abrevó en un pasado histórico íntimamente asociado con las luchas independentistas, marcando los años del gobierno de Rosas como un período abominable y salvaje que no debía repetirse. Ese pasado identitario era fruto de la invención, de la selección de recuerdos de hechos históricos por parte de las elites dominantes. Sin embargo los afroargentinos, en especial los

afroporteños de la segunda mitad del siglo XIX, se aferraban a los mismos recuerdos, fundamentando esta posición en que su participación en ese desarrollo fue primordial. Como hemos analizado en sus colecciones de biografías, ellos conocían las historias de la gesta independentista de boca de los propios actores o de sus familiares cercanos, sabían de la sangre derramada en esas luchas y reparaban en la falta de reconocimiento por parte de la sociedad mayor. Se imaginaban como pertenecientes a esa comunidad nacional pero a la vez, y como ocurre con toda adscripción identitaria, se reconocían dentro de otra comunidad imaginada: la de su grupo de pertenencia. Es en este sentido que se presenta problemática la idea de nación de Anderson pues parece simplificar algo que en la realidad se presenta más complejo. El papel jugado por lo imaginado no está abordado como algo ilusorio, por el contrario, sienta sus bases en realidades tangibles al establecer vínculos con los sistemas de representación como las imágenes, los periódicos, la literatura, la música, etc. Algunos afroporteños lograron establecer vínculos con miembros de las elites dominantes y resultó interesante analizar el papel de mediadores que cumplieron. En particular nos pareció fundamental visibilizar la trayectoria de aquellos artistas plásticos que fueron relevantes dentro de la comunidad pero que a su vez tuvieron actuación por fuera de ella. En este sentido, hemos visto que estas ligazones con los grupos de poder tuvieron características diferentes según el momento político en el que se generaron. Las acciones que estos individuos podían llevar adelante eran diversas. Las negociaciones y resistencias fueron necesariamente distintas según se tratara de individuos en el contexto del Estado de Buenos Aires enfrentado a la Confederación Argentina o en fecha posterior a la unificación del país luego de 1861.

En cuanto a las representaciones que se construyeron desde la sociedad mayor las hemos examinado partiendo de núcleos iconográficos que informan acerca de las representaciones estereotípicas por medio de las cuales fueron figurados. Entre estos tropos visuales encontramos la representación de criados de ancestros africanos, digno rol laboral pero cuya reiteración en el tiempo los liga indefectiblemente con el universo de la esclavitud. Por otro lado, nos hemos interesado en las representaciones distorsionadas de los cuerpos de los descendientes de africanos a las que consideramos grotescas y entre las que subrayamos la presencia del estereotipo del bufón, entretenedor y diabólico a la vez. Este motivo iconográfico, al igual que el anterior proviene de una larga tradición dentro de la cultural visual occidental. Asimismo,

hicimos foco en la construcción de un estereotipo anclado en el contexto local, que pone de relieve la estrecha relación que unía a este grupo de población con Juan Manuel de Rosas. Estas representaciones en particular, seguramente debido a que se trata de una construcción visual y verbal enraizada localmente, tuvieron un alto impacto en el proceso de invisibilización posterior, pues confinó a los afroargentinos a ese momento histórico. En el último núcleo iconográfico prestamos atención a los retratos que de ellos se hicieron, específicamente aquellos que no implicaron su propia decisión. Su número es sumamente escaso y fueron realizados durante el auge del proceso de construcción de la nación y, por ende, del proceso de invisibilización. Vinculando además esta escasez con las personas que habían sido seleccionadas para retratar, caímos en la cuenta que se trataba de individuos que desempeñaron roles sociales, históricos y laborales íntimamente ligados con el universo que los anclaba en el pasado: soldados, vendedoras ambulantes, bufones de Rosas. Esto derivó en la hipótesis de la existencia de un solapamiento entre tres modos de representación: retrato, tipo y estereotipo. La conclusión a la que arribamos luego de este recorrido visual es que los estereotipos examinados están atravesados por una visión nostálgica cuyo empleo reiterado ubicó a los afro en un pasado eterno, ahistórico, esencializándolos y reificándolos, en búsqueda de la ineludible extinción necesaria para el proyecto hegemónico de nación. Remarcamos la percepción de los descendientes de africanos como multitud, como invasión especialmente de Buenos Aires, percepción que los intelectuales liberales del siglo XIX arrastraban desde los años de Rosas y que buscaron imponer una vez establecidos en el poder. De esta manera en esta concepción ideológica los afrodescendientes fueron caracterizados como un cuerpo extraño al cuerpo de la nación que debía ser erradicado, una suerte de enfermedad que aquejaba a la nación y por lo cual era necesario administrar procedimientos que derivaran en su sanación y por ende el regreso a su estado 'natural' de existencia.

Consideramos que las imágenes que dan cuenta de la presencia afrodescendiente en el siglo XIX no son escasas como suele creerse sino que presentan muchas veces la dificultad de su hallazgo. El camino sinuoso que implicó conocer algunas de ellas así lo indica. Tampoco estuvo exento de una cuota de suerte, ligada a la intuición y a la profundización en la temática. Los archivos y reservorios de imágenes mostraban en una primera mirada escasos materiales para analizar. No obstante, fue posible hallarlos agudizando la imaginación y buscando entradas alternativas en las

cuales, a partir de nuestro conocimiento sobre el asunto, creíamos probable encontrar huellas de los afrodescendientes en la Argentina. Con nuestro bagaje de nombres propios, aspectos históricos y culturales vinculados con el grupo de población y conexiones de algunos de sus miembros con la sociedad mayor, abordamos el universo de los archivos, los museos y las bibliotecas. La ardua tarea se vio recompensada. Quien se dedica a la investigación sabe del estremecimiento, la emoción y el asombro de toparse con materiales en ocasiones inesperados. Lo intricado de esta búsqueda también da cuenta de la invisibilización de los afrodescendientes en la Argentina.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA UTILIZADAS

ARCHIVOS DOCUMENTALES

- *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires*, 88 vols, Ser. 3, tomo 8, libro 49, Buenos Aires, 1907-34.
- Legajo Sala X: X-31-11-5 Policía. Sociedades Africanas, Archivo General de la Nación (AGN)
- *Reglamento para la educación y ejercicio de los libertos*, 6 de marzo de 1813.
- *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, vol. 18, Buenos Aires, 1839
- *Registros parroquiales (Bautismos, matrimonios y defunciones) y Actas de Censos (Parroquial de Buenos Aires de 1855, Nacional de 1869 y Nacional de 1895)*. Disponible en: <https://familysearch.org/>
- *Primer Censo de la República Argentina*, 15, 16 y 17 de septiembre de 1869, bajo la dirección de Diego G. de la Fuente, Buenos Aires, Imprenta de Porvenir, 1872.
- *Diarios de Sesiones de la Cámara de Senadores de la Nación*, Buenos Aires, Imprenta del Congreso, 1872.
- *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, Capital de la República Argentina*, días 17 de agosto y 15 y 30 de septiembre de 1887, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889.
- *Segundo Censo de la República Argentina*, mayo 10 de 1895, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1898.
- *Memoria de Oficios dependientes del Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires*, La Plata, 1898.
- *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados*, Tomo II, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico 'El Comercio', 1905.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Periódicos Afroporteños

- El Proletario* (1858)
- La Raza Africana* (1858)
- La Juventud* (1876-1879)
- La Broma* (1876-1882)
- La Perla* (1878-1879)
- El Unionista* (1877-1878)

Otros Periódicos (números sueltos)

- The British Packet and Argentine News* (1833-1841)
- La Gaceta Mercantil* (1833-1841)
- El Grito Argentino* (1839)
- Muera Rosas!* (1841-1842)
- La Semana* (1850)
- La Tribuna* (1855-1860, 1871)
- La Nación* (1889, 1894, 1897)
- La Prensa* (1889)

Revistas y otras publicaciones periódicas

- *Correo del Domingo* (1864-1865)

- *Revista de Buenos Aires*. Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada (dir.), Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1865.
- *Anuario Bibliográfico Argentino*. Alberto Navarro Viola (dir.), Buenos Aires, Imprenta del Mercurio, (1879-1886).
- *Almanaque del Progreso para 1881*. Luis M. Garzón (ed.), Buenos Aires, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1880.
- *Exposición Continental Sud-Americana. Catálogo de la Segunda Exposición del Club Industrial*, Buenos Aires, El Diario, 1882.
- *La Ilustración Argentina* (1884-1886)
- *Don Quijote* (1885-1889) (1895-1897)
- *Nueva Revista de Buenos Aires* (1881-1883)
- *Caras y Caretas* (1898-1905)
- *Plus Ultra* (1916)

ESCRITOS DEL PERÍODO: libros de historia, ficción, crónicas de viaje, memorias, biografías

- ALBERDI, Juan Bautista, *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* (1852). Buenos Aires, Kapelusz, 1952.
- BLANCO de AGUIRRE, Juan, *Colección de artículos literarios*, Buenos Aires, Imprenta de Regina Margherita de C. Parisch, 1888.
- CALZADILLA, Santiago, *Las beldades de mi tiempo* (1891), Buenos Aires, CM Editores, 2006.
- CARRANZA, Adolfo P., “Falucho-Gómez”. En: *Revista Nacional*, tomo X, Buenos Aires, 1889. pp. 94-95.
- DE ANGELIS, Pedro, *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*, Tomo Tercero, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836.
- DOMÍNGUEZ, Luis, *Historia Argentina*. Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1868.
- DUMAS, Alexandre, *Montevideo ou une nouvelle Troie*, Paris, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie, 1850.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *El Matadero-La Cautiva* (1838), Buenos Aires, Grupo Editorial, 2000.
- EBELOT, Alfredo, *La Pampa*, Buenos Aires, Joseph Escary editor, 1890.
- ELEJALDE, Santiago, *Trabajos leídos en las Conferencias celebradas por la Sociedad “Fomento de las Bellas Artes”*, Buenos Aires, Imprenta de “El Economista”, 1878.
- *Consideraciones por un hombre de pueblo*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1880.
- FORD, Jorje, *Beneméritos de mi estirpe. Esbozos Sociales*, La Plata, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1899.
- FREGEIRO, Clemente L., *Don Bernardo de Monteagudo. Ensayo biográfico*, Buenos Aires, Igon hermanos, 1880.
- GÁLVEZ, Víctor [Vicente G. Quesada], *Memorias de un viejo. Escenas de costumbre de la República Argentina* (1889), Buenos Aires: Solar-Hachette, 1942.
- GONZÁLEZ, Máximo P., *Recopilación de leyes nacionales sancionadas por el Honorable Congreso Argentino*, Volumen 2, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1888.
- GUTIÉRREZ, Eduardo, *Croquis y siluetas militares* (1896). Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- GUTIÉRREZ, Juan María, *Apuntes Biográficos de Escritores, Oradores y hombres de Estado de la República Argentina*, Tomo VII, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1860.

- INGENIEROS, José, *La Locura en la Argentina*, Buenos Aires, Cooperativa editorial limitada, 1919.
- ISABELLE, Arsène, *Viaje a la Argentina, Uruguay y Brasil. 1830-1834* (1835), Buenos Aires, EMECE, 2001.
- LAFOND de LURCY, Gabriel, *Voyage autour du Monde et Naufrages Célèbres. Tomo II. Voyages dans les Amériques*, Paris, Administration de Librairie, 1844.
- LÓPEZ, Vicente Fidel, *Manual de la Historia Argentina* (1883). Buenos Aires, Vaccaro, 1920.
- *Historia de la República Argentina. Su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*, Tomo I. 10 tomos (1883-1893), Buenos Aires, La Facultad, 1911.
- MANSILLA, Lucio V., *Rozas. Ensayo histórico-psicológico*, Buenos Aires, Garnier hermanos, 1899
- *Mis memorias* (1904), Buenos Aires, CM Editores, 2006.
- MANTILLA, Manuel F., “Los Negros Argentinos. El Monumento a Falucho”. En: *Revista Nacional*, tomo X, Buenos Aires, 1889. pp. 170-183.
- MÁRMOL, José, *Amalia* (1851), Buenos Aires, Sopena, 1948.
- MENDIZÁBAL, Ernesto, *Historia de un crimen*, Buenos Aires, Pablo Coni, 1881.
- *Germinal*, Buenos Aires, La Plata, Rosario, J. Peuser, 1890.
- *Domingo F. Sarmiento*, Buenos Aires, Peuser, 1895.
- *Lucilo del Castillo*, Buenos Aires, s/e, 1901.
- MENDIZÁBAL, Horacio, *Primeros versos*, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1865.
- *Horas de meditación*, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1869.
- MITRE, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación americana*, Tomo 4, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1890.
- *Páginas de Historia*, Buenos Aires, Imprenta de La Nación
- MONTEAGUDO, Bernardo, *Obras Políticas* (18-18), Buenos Aires, La Facultad, 1916.
- MULHALL, Michael, *The English in South America*, Buenos Aires, “Standard Office” y London, Stanford, 1878.
- NAVARRO VIOLA, Alberto, *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, 1885-1886
- PAZ, José María, *Memorias póstumas del brigadier general d. Jose M. Paz*, tomo III, Buenos Aires, Imprenta de La Revista, 1855.
- PELLIZA, Mariano A., *Monteagudo, su vida y sus escritos*, 2 tomos, Buenos Aires, Mayo, 1880.
- RAMOS MEJÍA, José María, *Rosas y su tiempo* (1907), 4 Tomos. Buenos Aires, Jackson, 1938.
- *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, Buenos Aires, 1878-82.
- RIVA AGÜERO, José de la, *Obras Completas. Estudios de Historia Peruana: La historia en el Perú*, Volumen 4, Lima, PUCP, 1965.
- SALDÍAS, Adolfo, *Historia de la Confederación Argentina: Rozas y su época*. Tomo IV, Buenos Aires, Felix Lajouane, 1887.
- SARMIENTO, Domingo F., *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Tor, 1949.
- *Viajes por Europa, África i América. 1845-1847* (1849-51), Fernández, Javier (coordinador de edición), ALLCA XX, 1996.
- *Recuerdos de Provincia*, Santiago, Imprenta Julio Belin y Compañía, 1850.
- *Conflicto y Armonías de las Razas en América*, Buenos Aires, S. Ostwald, 1883.

- STEVENSON, William Bennet, *A historical and descriptive narrative of twenty years' residence in South America. Volume 3*, London, Hurst, Robinson & Co., 1825.
- UN INGLÉS, *Cinco años en Buenos Aires. 1820-1825* (1825), Buenos Aires, Solar-Hachette, 1942.
- V.V. A.A., *La Lira Argentina* (1824), Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982.
- WILDE, José Antonio, *Buenos Aires desde 70 años atrás* (1881), Buenos Aires: FNA, 1999.

BIBLIOGRAFIA

- AGULHON, Maurice, "La estatuomanía y la historia". En: *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto de Investigación Dr. José Luis Mora, 1994. pp. 121-161.
- ALBERTO, Paulina, "'Títere Roto': Lives, Deaths, and Afterlives of Argentina's 'Negro Raúl'". Ponencia presentada en "Beyond Whiteness: Rethinking Race in Modern Argentina (Part II)," panel of the XXXI Conference of the Latin American Studies Association, Washington, D.C., Mayo 2013.
- ALEXANDER, Abel, "Retratos en negro: afroporteños en la fotografía del siglo XIX". En: *Historias de la Ciudad. Una revista de Buenos Aires*, 40, Buenos Aires, 2007, pp. 6-19.
- y Luis PRIAMO, "Recordando a Christiano Jr.". En: ALEXANDER, Abel; Beatriz BRAGONI y Luis PRIAMO, *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste (1867-1883). Christiano Jr.*, Buenos Aires, BPR, 2002
- AMIGO, Roberto, "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina". En: A.A.V.V. *Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, 1994, pp. 315-331.
- "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)". En: AA.VV. *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX*. Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 13-23.
- "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses". En: *Historia y Sociedad*, 13, Medellín, 2007, pp. 25-43.
- , GIUNTA, P., LUNA, F., *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, FCE, 1991.
- ANDREWS, George Reid, "The Afro-Argentine Officers of Buenos Aires Province, 1800-1860". En: *The Journal of Negro History*, vol 64 n° 2, 1979, p. 85-100.
- *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*, University of Wisconsin, 1980. Edición en español: *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.
- *Afro-Latinoamérica, 1800-2000*, Madrid, Iberoamérica, 2007.
- ARAUJO, Emanuel, *Negro de corpo e alma. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, MNC/Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- AVELLANEDA de IBARRECHE, Celia, "Bernardo de Monteagudo". En: *Asociación Argentina de Diplomados Universitarios en Genealogía y Heráldica* (blog). Disponible en http://diplogen.blogspot.com.ar/2010_06_01_archive.html
- BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.
- BARCIA, Pedro Luis, *Un Inédito Diccionario de Argentinismos del siglo XIX*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2006.
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.
- BECCO, Horacio Jorge, *Negros y morenos en el cancionero rioplatense*. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Americanistas, 1953.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz editores, 2007.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Pili, 2000.
- BERNAND, Carmen, “La población negra de Buenos Aires (1777-1862)”. En: *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*. Madrid, CSIC, 2000. pp. 93-140.
- *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*, Madrid, Fundación TAVERA - Fundación Hernando de Larramendi, 2001.
- “De lo étnico a lo popular, circulaciones, mezclas, rupturas”. En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/1318>
- “El color de los criollos: de las naciones a las castas, de las castas a la nación”. En: CUSSEN, Celia (ed.), *Huellas de África en América. Perspectivas para Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 2009. pp. 13-34.
- BERTONI, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- BHABHA, Homi K., *El Lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BLAKELY, Allison, *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*, Indiana University Press, 1993.
- BLANCHARD, Pascal, “De l’esclavage au colonialisme. L’image du ‘noir’ réduit à son corps”. En: *Africultures*, 67, Dossier «Esclavages: enjeux d’hier à aujourd’hui», 2006, pp. 51-63.
- BOIME, Albert, *The Art of Exclusion: representing blacks in the Nineteenth Century*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1989.
- *Historia social del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1991.
- BOMPADRE, Rolando, *Masonería. Unión del Plata. Historia de la Augusta y Respetable Logia Madre*, Buenos Aires, Dunken, 2013.
- BORUCKI, Alex, “Las rutas brasileñas del tráfico de esclavos hacia el Río de la Plata, 1777-1812”. En: *4º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, 2009.
- BOTANA, Natalio, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- BRILLIANT, Richard, *Portariture*, London, Reaktion, 1991.
- BRIONES, Claudia, “Mestizaje y Blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina”. En: *Runa*, 23, Archivo para las Ciencias del Hombre, XXIII, 2002. pp. 61-88.
- BROW, James, “Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past”. En: *Anthropological Quarterly* 63, no. 1, 1990, pp. 1-6.
- BROWN, Andrew J., “Chapter I: Butting Heads: Phrenology as Weapon in *Facundo* and *Amalia*”. En: Brown, A. *Test Tube Envy. Science and Power in Argentine Narrative*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, pp. 25-53.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

- BURUCÚA, José Emilio, *Corderos y Elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica*, Madrid, Miño y Dávila, 2001.
- *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE, 2003.
- *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos, 2006.
- et al., *TAREA de diez años*, Edición de textos a cargo de Andrea Jáuregui y Gabriela Siracusano. Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2000.
- CAMPER, Pierre, *Dissertations sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes de divers climats et différens ages*, Paris, 1792.
- CANDAU, Joël, *Memoria e Identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2001.
- CARÁMBULA, Rubén, *El Candombe*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1995.
- CARRIL, Bonifacio del, *Monumenta Iconographica*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- , "El Grabado y la Litografía". En: *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983. pp. 355-404.
- y Aníbal G. AGUIRRE SARAVIA, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.
- CARROLL, Anne Elizabeth, *Word, Image and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- CASTRO, Andrés Alejandro, "¿Libres o libertos? Los libertos de la Revolución de Mayo en la Buenos Aires de Rosas". 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 Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2013. pp. 727-742.
- CIRIO, Norberto Pablo, "Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)". En: *Latin American Music Review*, Austin, 21, 2:190-214, 2000.
- "¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires Colonial". En: Rondón, Víctor (ed.). *IV Reunión Científica: "Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana"*. Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2002. pp. 88-100
- "La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud". En: *Música e Investigación*, 12-13:181-202, 2003.
- "Del sueño de la Argentina blancaeuropea a la realidad de la Argentina americana: la asunción del componente étnico-cultural afro y su (nuestro) patrimonio musical", 6ª edición del *Festival Panafrican de Musique (FESPAM)*, "Musiques d'émancipation et mouvements de libération en Afrique et dans la diaspora". Brazzaville (República del Congo), 2007.
- "La música afroargentina a través de la documentación iconográfica". En: *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, 13, 2007, pp. 127-155.
- "¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, 21, 2007, pp. 84-120.
- *En la lucha curtida del camino.... Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional contra la Discriminación, el Racismo y la Xenofobia, 2007.
- CLARK, T. J., "Cap. I: Sobre la historia social del arte". En: Clark, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981. pp. 9-21.
- CONDE MONTERO, Manuel, *Doña Encarnación Ezcurra de Rosas. Correspondencia Inédita*, Separata de la *Revista Argentina de Ciencias Políticas*, Año XIV, Tomo XXVIII, n° 149, Buenos Aires, 1923

- CORSANI, Patricia, ““Hacer y permanecer”. Escultores en el Segundo Salón del Ateneo de 1894”. En: Herrera, María José (Directora), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano: El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Arte x Arte, 2013. pp. 81-100.
- CRESPI, Liliana, “Negros apresados en operaciones de corso durante la guerra con el Brasil (1825-1828)”. En: *Temas de África y Asia*, 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994, pp. 109-124.
- Crespi, Liliana, “Ni esclavo ni libre: el status del liberto en el río de la Plata desde el periodo indiano al republicano”. En: Mallo y Telesca (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. 15-37.
- CROW, Thomas E., “Introducción”. En: Crow, T. *Pintura y sociedad en el París del Siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989. pp. 11-67.
- CUARTEROLO, Miguel Ángel, *Soldados de la Memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires, Planeta, 2000.
- CUTOLO, Vicente O., *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires, Elche, 1985.
- CHAMOSA, Oscar, *Asociaciones Africanas de Buenos Aires, 1823-1880. Introducción a la Sociabilidad de una Comunidad Marginada*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Luján, 1995.
- “Lúbolos, Tenorios y Moreiras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX”. En: Sabato, Hilda y Alberto Lettieri (comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, FCE, 2003. pp. 115-135.
- “*To Honor the Ashes of Their Forebears: The Rise and Crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires, 1820-1860*”. En: *The Americas. A Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, Philadelphia, 59, 3, 2003, pp. 347-378.
- CHARTIER, Roger, “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. En: *Punto de Vista*, 39, 1990, pp. 43-48.
- *El mundo como representación. Historia Cultural, entre prácticas y representación*, Buenos Aires, Gedisa, 1991.
- *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- CHATTERJEE, Partha, “Whose imagined community?”. In: *The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton University Press, 1993. pp. 3-13.
- CHILDS, Adrienne L., *The black exotic: tradition and ethnography in nineteenth-century orientalist art*, University of Maryland, 2005.
- DARWIN, Charles R., *The Expression of the Emotions in man and animals*, London, John Murray, 1872.
- DEVOTO, Fernando y Nora PAGANO, “Capítulo 1: Surgimiento y consolidación de la historiografía erudita”. En: *Historia de la Historiografía Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image Survivante*, Paris, Minuit, 2002.
- *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- DI MEGLIO, Gabriel, *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- *¡Mueran los salvajes unitarios!: La Mazorca y la política en tiempos de Rosas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

- “La Mazorca y el orden rosista”. En: *Prohistoria*, año XII, n° 12, Rosario, 2008. pp. 69-90.
- DOSSIO, Patricia Andrea, “Política estatutaria y representatividad en Buenos Aires (1880-1910): El monumento a Falucho”. En: *Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio E. Payró’, n° 8, 1998.
- DURERO, Alberto, *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano* (ed. de J. Yhmoff Cabrera), México, UNAM, 1987.
- DYER, Richard, “Stereotyping” (1977). En: Durham, Meenakshi Gigi y Douglas EM. Kellner. *Media and Cultural Studies: keywords*, Blackwell, 2006. pp. 353-365.
- “The role of stereotypes” (1993). En: Dyer, Richard. *The matter of images: essays on representation*, London: Routledge, 2002. pp. 11-18.
- EARLE, Thomas Foster y K. J. P. LOWE, *Black Africans in Renaissance Europe*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- ESTRADA, Marcos de, *Argentinos de origen africano*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.
- FALCÓN, Ricardo, “Los trabajadores y el mundo del trabajo”. En: Bonaudo, Marta (directora de tomo). *Nueva Historia Argentina Tomo 4: Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880)*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999. pp. 483-544.
- FARGE, Arlette, *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos: Historia del pueblo en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Katz, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *Los Anormales*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- FONT EZCURRA, Ricardo, “La historia como instrumento político”. En: *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, (publicado por primera vez en el N° 4 de diciembre de 1939) N° 34, enero-marzo 1994. pp. 52-65
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- FRÍAS, Uladislao S., *Trabajos legislativos de las primeras Asambleas Argentinas desde la Junta de 1811 hasta la disolución del Congreso en 1827*, Tomo I, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1882.
- FRIGERIO, Alejandro, “El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada”. *Revista de Investigaciones Folkloricas*, Buenos Aires, 8, 1993, pp. 50-60.
- *Cultura Negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*. Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000.
- “Negros y Blancos en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”. En: MARONESE, Leticia (comp.). *Buenos Aires negra. Identidad y cultura, Temas de Patrimonio Cultural*. 16, Buenos Aires, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. pp. 77-98
- “Como los porteños se volvieron blancos: Raza y clase en Buenos Aires”. En: GOLDMAN, Gustavo (comp) *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo, Perro Andaluz Ediciones, 2008. pp. 61-88.
- “De la desaparición de los negros a la reaparición de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”. En: LECHINI, Gladys (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, Córdoba - Buenos Aires, Ferreyra Editor – CLACSO, 2008. pp. 117-144.
- ““Sin otro delito que el color de su piel”. Imágenes del “negro” en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910)”. En: GUZMÁN, F. y L. GELER (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2011. pp. 151-172.

- y Eva LAMBORGHINI, “Encontrarse, compartir, resistir: Una “nueva construcción” del candombe (afro)uruguayo en Buenos Aires”. En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Vol. 10, 2012, pp. 95-113.
- y Eva LAMBORGHINI, “El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad “blanca””. En: *Cuadernos de Antropología Social* 30, 2009, pp. 93-118. Revista de la Sección de Antropología Social, FFyL (UBA).
- GALLO, Ezequiel y Roberto CORTÉS CONDE, *La República Conservadora*, Buenos Aires, Paidós, 1984.
- GARIN, Javier, *El discípulo del diablo. Vida de Monteagudo, ideólogo de la unión sudamericana*, Buenos Aires, Dunken, 2011.
- GATES Jr. Henry Louis, *Figures in black: words, signs and the “racial” self*. New York, Oxford University Press, 1987.
- GATES Jr, Henry, *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*, Oxford University Press, 1993.
- GELER, Lea, “Negros, pobres y argentinos. Identificaciones de raza, de clase y de nacionalidad en la comunidad afroporteña, 1870-1880”. En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2005. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/449>
- “«Aquí... se habla de política»”. La participación de los afroporteños en las elecciones presidenciales de 1874”. En: *Revista de Indias*, Madrid, LXVII, 240, 2007, pp. 459-484.
- “¡Pobres negros! Algunos apuntes sobre la desaparición de los negros argentinos”. En: García Jordán, Pilar (ed.), *Estado, región y poder local en América Latina, siglos XIX-XX. Algunas miradas sobre el estado, el poder y la participación política*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007.
- *¿«Otros» argentinos? Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*. Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, 2008.
- “La Broma, La Perla y El Unionista. Apuntes sobre el periodismo afroporteño”. *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, 59, 2008, pp. 13-16.
- “Un colegio para los niños “de color”. El dilema de la segregación entre los afroporteños a fines del siglo XIX”. En: García Jordán, Pilar (ed.). *Dinámicas de poder local en América Latina, siglos XIX-XXI*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009. pp. 87-107.
- *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario. Prohistoria/TEIAA, 2010.
- “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX-XX). En: Pilar García Jordán (ed.), *El Estado en América Latina: recursos e imaginarios, siglos XIX-XX*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011.
- GELMAN, Jorge, “La rebelión de los estancieros. Algunas reflexiones en torno a los Libres del Sur de 1839”. En: *Entrepasados*, 22, Buenos Aires, 2002. pp. 113-144.
- GESUALDO, Vicente, *Historia de la música argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961.
- *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, 2 volúmenes, Buenos Aires, INCA, 1988.
- GHIDOLI, María de Lourdes, “Potencia de los estereotipos. Retrato intervenido de Ernesto Mendizábal, periodista afroporteño”. En: *Boletín Americanista*, año n° 63, Barcelona, segundo semestre de 2011. pp. 57-76.

- “Biguá y otros dionisiacos. Intento de identificación de una Pathosformel”. En: *Eadem Utraque Europa*, año 5, n° 8, Buenos Aires, Miño y Dávila-UNSAM, 2009. pp. 73-92.
- “La Sociedad Fomento de las Bellas Artes: modelo de sociabilidad afroargentina a fines del siglo XIX”. En: *XII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*, octubre 2009. Formato digital.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e Historia*. Barcelona, Gedisa, 1989.
- GOLDBERG, Marta Beatriz, “La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires, 1810-1840”. En: *Desarrollo Económico*, 16, 61, 1976, pp. 75-99.
- “Las Afroargentinas, 1720-1880”. En: *Historia de las mujeres en la Argentina*. vol. I, Buenos Aires, Taurus, 1999. pp. 67-86.
- “Las sociedades afroargentinas de ayuda mutua en los siglos XVIII y XIX”. En: Beluce Bellucci (coordinación) *X Congreso ALADAA*, vol. I, Educam, 2000. pp. 179-190.
- “Los Africanos de Buenos Aires, 1750-1880”. En: Cáceres Gómez, R. (comp.), *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*, San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2001. pp. 269-288.
- “Milicias y tropas negras de Buenos Aires. Afroargentinos armados para defender a sus amos”. En: *Memoria y Sociedad. Revista del Departamento de Historia y Geografía*, Bogotá, 7, 15, 2003. pp. 37-51.
- y Silvia C. MALLO, “La población africana en Buenos Aires y su campaña. Formas de vida y de subsistencia (1750-1850)”. *Temas de África y Asia*, Buenos Aires, 2, 1994, pp. 15-69.
- GOLDMAN, Gustavo, *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones, 2008.
- *Cultura y sociedad afro-rioplatense*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones, 2008.
- GOLDMAN, Noemí (directora de tomo), *Nueva Historia Argentina*. Tomo 3: *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.
- y Ricardo SALVATORE (comp.), *Caudillos Rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- GONZÁLEZ, Beatriz y Daniel CASTRO, “Grupos iconográficos bolivarianos”. En: Beatriz González, Margarita Gonzáles y Daniel Castro, *El Libertador Simón Bolívar, creador de repúblicas*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2004.
- GONZÁLEZ BERNALDO de QUIRÓS, Pilar, “Pedagogía societaria y aprendizaje de la Nación en el Río de la Plata”. En: ANNINO, CASTRO LEIVA, GUERRA, *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, Zaragoza, Ibercaja, 1994. pp. 451-469.
- *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, F. C. E., 2008.
- “La ‘sociabilidad’ y la historia política”. En: PANI, E., A. SALMERÓN (coord), *Conceptuar lo que se ve. François-Xavier Guerra historiador*, México, Instituto Mora, 2004. pp. 419-460.
- GONZALEZ GARAÑO, Alejo B., *C. H. Pellegrini: su obra, su vida, su tiempo*, Amigos del Arte, 1946.
- *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875*, Buenos Aires, Imprenta Busnelli, 1939.
- GRAHAM-YOOLL, Andrew, *La colonia olvidada. Tres siglos de habla inglesa en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

- GRAS, Mario César, *Rosas y Urquiza: Sus relaciones después de Caseros*, Buenos Aires, Edición del autor, 1948.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX”. En: *Artisti italiani in America latina. Presence, contatti, commerci. Ricerche di Storia dell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, 1997.
- GUZMÁN, Florencia, “Africanos en la Argentina. Una reflexión desprevenida”. En: *Andes*, Salta, 17. 2006, pp. 197-238.
- *Los claroscuros del mestizaje: Negros, indios y castas en la Catamarca colonial*. Córdoba, Editorial Brujas, 2010.
- “Performatividad social de las (sub)categorías coloniales. Mulatos, pardos, mestizos y criollos en tiempos de cambio, guerra y política, en el interior de la Argentina”. En: GUZMÁN, F. y L. GELER (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2011. pp. 57-83
- HALPERIN DONGHI, Tulio, *De la Revolución de Independencia la Confederación rosista*, Buenos Aires, Paidós, 1985.
- *Proyecto y construcción de una Nación (1846-1880)*, Buenos Aires, Emece, 2007.
- HALL, Stuart, “The Spectacle of the ‘Other’”. En: Hall, Stuart (ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices* (1997), London, Open University, 2010.
- HARMEYER, Raquel, “Objects of immortality: Hairwork and Mourning in Victorian Visual Culture” en *Proceedings of Art of Death & Dying Symposium*, n° 1, University of Houston, 2012. Disponible en <http://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7034/6302>
- HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton U. P., 1982.
- HOBBSAWN, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona, Crítica, 1992.
- HOOPER GREENHILL, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge, 2000.
- HUDSON, Guillermo Enrique, *La tierra purpúrea. Allá lejos y hace tiempo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- IBARGUREN, Carlos, *Manuelita Rosas*, Buenos Aires, Carlos y Roberto Nalé, 1953.
- JAMES, David, *Monvoisin*. Buenos Aires, EMECE, 1979.
- KAPLAN, Paul H. D., “Titian's “Laura Dianti” and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture”. En: *Antichità viva* 1 y 4, 1982, [Part 1: The vogue for black servants in Renaissance Italy] pp. 11-18 y [Part 2: From Laura Dianti's Page to Othello and van Dyck] pp. 10-18.
- “Introduction”. En: David Bindman, Henry Louis Gates, Jr., Karen C. C. Dalton (ed.), *The Image of Black in Western Art. From the early Christian era to the "age of discovery": from the demonic threat to the incarnation of sainthood*, vol. Part 1, Harvard University Press, 2010.
- KATZEW, Ilona, “Casta Painting: Identity and Social Stratification in Colonial Mexico”. En: *New World Orders: Casta Painting & Colonial Latin America*, American Society Art Gallery, 1996. pp. 8-30.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964.
- KOERNER, Joseph Leo, “The Epiphany of the Black Magus circa 1500”. En: David Bindman, Henry Louis Gates, Jr., Karen C. C. Dalton (ed.), *The Image of Black in Western Art. From the early Christian era to the "age of discovery": from the demonic threat to the incarnation of sainthood*, vol. Part 1, Harvard University Press, 2010.

- KOSSOY, Boris y Maria Luiza Tucci CARNEIRO (1994). *O olhar europeu: o Negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp
- KRASELSKY, Javier, “Los actores locales y su representación corporativa. Las juntas de comercio y su dinámica de funcionamiento”. En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N° 5, 2005, pp. 65-92.
- LE BRUN, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Amsterdam, 1702.
- LHAMON, W. T., *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2004.
- LANUZA, José Luis, *La pequeña historia de la revolución de mayo*, Buenos Aires, Perrot, 1957.
- *Morenada. Una historia de la raza africana en Buenos Aires*. Buenos Aires, Schapire, 1946.
- LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2008.
- LETTIERI, Alberto, “De la “República de la Opinión” a la “República de las Instituciones””. En: Bonaudo, Marta (directora de tomo) *Nueva Historia Argentina Tomo 4: Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp.97-160.
- “La guerra de las representaciones: la revolución de septiembre de 1852 y el imaginario social porteño”. En: Sabato, Hilda y Alberto Lettieri (comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, FCE, 2003. pp. 97-114.
- LEWIS, Marvin A., *Afro-Argentine Discourse. Another Dimension of the Black Diaspora*, Columbia, University of Missouri, 1996.
- LIMA da SILVA, Wilton Carlos, “Biografias: Construção e reconstrução da memória”. En: *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 11, n. 20, 2009. pp. 151-166.
- LINK, Luther, *The Devil: a mask without a face*, London, Reaktion Books, 1995.
- LIZONDO, Estraton J., *Monteagudo. El pasionario de la libertad*, Tucumán, La Raza, 1943.
- LOPE de VEGA, “La Dragontea- Canto IV”. En: *Colección de obras sueltas: assi en prosa como en verso*, volumen 3, Madrid, 1776.
- LÓPEZ CODA, Pablo, “Un patio porteño del siglo XIX. Análisis y descripción de un cuadro de Pridiliano Pueyrredón”. En: *Arqueología Urbana*, 23, 1994, s/p.
- LOZANO MOUJÁN, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: García Santos, 1922.
- LYNCH, John, *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emece, 1986.
- MACHADO KOUTSOUKOS, Sandra Sofia, *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*, Tesis de Doctorado, Universidad de Campinas, 2006.
- MAJLUF, “Natalia, Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública”, Seminario *La Teoría y la Crítica de Arte en América Latina*, Buenos Aires, Octubre 1999.
- “Pattern-book of nations: images of types and costumes in Asia and Latin America, 1800-1860”. En: *Reproducing Nations: Types and Costums in Asia and Latin America, c. 1800-1860*, New York: Americas Society, 2006.
- y Marcus B. BURKE (2008). *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Lima: Editorial El Viso.
- MALLO, Silvia Cristina, “La libertad en el discurso del estado, de amos y esclavos, 1780-1830”. *Revista de Historia de América*, México, 112, 1991, pp. 121-146.

- “El color del delito en Buenos Aires 1750-1830”. En: *Memoria y Sociedad*, Bogotá, 7, 15, 2003, pp. 111-123.
- “Libertad y esclavitud en el Río de la Plata: entre el discurso y la realidad”. En: Mallo, Silvia e Ignacio Telesca (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, 2010, pp. 65-87.
- “Espacio atlántico y esclavitud en el virreinato del Río de la Plata: Experiencias de vida, formas de trabajo y búsqueda de libertad”. En: *La Ruta del esclavo en el Río de la Plata: su historia, sus consecuencias*, UNESCO–MERCOSUR, 2005. pp. 57-77
- MALOSETTI COSTA, Laura, “Las artes plásticas entre el Ochenta y el Centenario”. En: Burucúa, José Emilio (director de tomo). *Nueva Historia Argentina*. Tomo: Arte, Sociedad y Política. Volumen 1. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 161-216.
- *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- “¿Verdad o belleza? Pintura, Fotografía, Memoria, Historia”. En: *Crítica Cultura*, vol 4, n° 2, Dossiê Simpósio de Fotografia e Cultura Visual–Arquivo e Imagem 2009. pp. 111-124.
- “El poder de las imágenes”. En: *El diario del juicio*. Disponible en: <http://www.eldiariodeljuicio.com.ar/?q=content/el-poder-de-las-im%C3%A1genes-laura-malosetti-costa>
- “Arte e historia. Algunas reflexiones a propósito de la formación de las colecciones del Museo Histórico Nacional y del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires”. En: Castilla, Américo (comp.), *El museo en escena. Políticas culturales y museos en América Latina*, Paidós Entornos, Buenos Aires, 2010, pp. 71-88.
- “Del siglo XIX a la pintura del Centenario”. En: *Doscientos años de pintura argentina*, Volumen I, Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2013.
- MARILUZ URQUIJO, José M., “Artistas poco conocidos de la época de Rosas”. En: *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades* números 1-7, Editorial El Instituto, 1943.
- MARIN, Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981.
- *Des pouvoirs des images*, Paris, Seuil, 1990.
- MARINO, Marcelo, “Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires”. En: Malosetti Costa, Laura, Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009. pp. 21-46.
- “El uniforme expuesto Dos ejemplos para subvertir una categoría de la indumentaria desde las artes visuales”. En: *Revista Afuera*, Año 1, n° 1 octubre 2006. <http://revistaafuera.com/pagina.php?seccion=ArtesVisuales&page=01.ArtesVisuales.Marino.htm&idautor=23>
- McELROY, Guy C., *Facing History. The Black Image in American Art 1740-1940*, The Corcoran Gallery of Art, 1989.
- MEIJER, Miriam Claude, *Race and Aesthetics: In the Anthropology of Petrus Camper (1722-1789)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- MEINWALD, Dan, *Memento Mori: Death and Photography in 19th Century America*, Californian Museum of Photography, 1990.
- MITCHELL, W. J. T., *Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- MORENO, Gabriel René, *Bolivia y Perú: nuevas notas históricas y bibliográficas*, Santiago de Chile, Universo, 1907.

- MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. Estudio y catálogo, México, Editorial Presencia, 1939.
- MORRONE, Francisco (1995). *Los negros en el ejército. Declinación demográfica y disolución*. Buenos Aires: CEAL.
- MUCHEMBLED, Robert, *Historia del diablo. Siglo XII-XX*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- MUNILLA LACASA, María Lía, “Siglo XIX: 1810-1870”. En: Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia Argentina*, Tomo: *Arte, Sociedad y Política*. Volumen 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 105-160.
- “Capítulo 1: Conformación de una tradición festiva revolucionaria: las fiestas Mayas y Julias”. En: *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Tesis de Doctorado, Universidad Torcuato Di Tella, 2010.
- MYERS, Jorge, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.
- NIETZSCHE, Friederich (1997). *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Edaf
- NOCHLIN, Linda, *The Politics of Vision. Essays on nineteenth century Art and Society*. Icon, 1989.
- NOCHLIN, Linda, *El Realismo*. Barcelona, Alianza, 1991.
- NORA, Pierre, “Between memory and history. Les Lieux de Mémoire”. En: *Representations*, N° 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, Spring, pp. 7-24.
- O’DONNELL, Pacho, *Monteagudo. La pasión revolucionaria*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- OCHOA, Pedro Olgo, “El invento de Falucho”. En: *Todo es Historia* N° 41, Buenos Aires, 1970. pp. 33-39.
- OLIVEIRA, Énio de, *Antologías de literatura negra brasileira e estadunidense e ensino de língua(s): Lineamentos para a Formação Intercultural/Discursiva de Professores de Inglês no Brasil*, Tesis de Doutorado, Universidad de Campinas, 2010.
- ORTEMBERG, Pablo, “El odio a Bernardo Monteagudo como impulsor del primer gobierno autónomo en el Perú”. En: Claudia Rosa Lauro, *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI - XXI*, Lima, Fondo editorial PUCP, 2009
- ORTIZ ODERIGO, Néstor, *Rostrros de bronce - Músicos negros de ayer y de hoy*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1965.
- *Calunga. Croquis del candombe*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.
- *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.
- *Esquema de la música afroargentina*, Buenos Aires, Eduntref, 2008.
- *Latitudes Africanas del Tango*. Buenos Aires, Eduntref, 2009.
- OTERO, Hernán, “Estadística censal y construcción de la nación. El caso argentino, 1869-1914”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’*, Buenos Aires, 16-17, 1997/98, pp. 123-149.
- PÁEZ de la TORRE (h), Carlos, “El verdadero retrato de Monteagudo”. En: *Boletín online* de la Academia Nacional de la Historia, Año I, n° 3 (noviembre de 2012). Disponible en <http://www.an-historia.org.ar/boletindigital.php>
- PAGANO, José León, *El Arte de los Argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, 1937.
- PAGANO, José León, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945.
- PAYRÓ, Julio E., “Correa Morales y el nacimiento de la escultura en la Argentina”. En: Noel, Martín S.; Correa Morales de Aparicio, Cristina; Payró, Julio E., *Correa Morales. Monografía de Artistas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949.
- *El pintor Juan León Pallière (1823-1887)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

- “La Pintura”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo VI, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988. pp. 131-170.
- PENHOS, Marta, “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”. En: *Las Artes en el debate del Vº Centenario*, Buenos Aires, CAIA, 1992. pp. 188-195.
- “Indios de salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)”. En: *Arte y Poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993. pp. 23-30.
- “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios”. En: *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1994. pp. 79-89.
- “Retratos de indios, actos de representación”. En: *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1996. pp. 90-94.
- *Ver, Conocer, Dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas en la Argentina”. En: A.A.V.V. *Arte y Antropología*. Buenos Aires: Fundación Telefónica/Fundación Espigas/FIAAR, 2005. pp. 15-64.
- “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, 2013, pp. 17-36.
- “Physiognomy in Tierra del Fuego. Fitz Roy, Darwin and Martens represent Fuegian people (1826-1836)”, ponencia presentada en la SWIG/AERTIS Conference, Dundee, 11-13 de agosto de 2014.
- PICOTTI, Dina V. *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1998.
- “Algunas consideraciones acerca de la narrativa rítmica negroafricana”. En: *Memoria y Sociedad. Revista del Departamento de Historia y Geografía*, Bogotá, 7, 15, 2003, pp. 145-163.
- *El negro en la Argentina. Presencia y negación*, Buenos Aires: Buenos Aires, Editores de América Latina, 2001.
- PIETERSE, Jan Nederveen, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, 1989.
- PLATERO, Tomás A., *Piedra Libre para nuestros negros. La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina (1873-1882)*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires, 2004.
- PLUTARCO, *Vidas Paralelas: Alejandro Magno y Julio Cesar*, Madrid, Edaf, 1994.
- POLLAK, Michael, “Memória, esquecimento e silêncio”. En: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 2, N° 3. 1989.
- POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999.
- PORTILLO VALDÉS, José M., “Victorián de Villava, fiscal de Charcas: *Reforma de España* y nueva moral imperial”. En: *Studia Historica*, 27. Dossier: Visiones y revisiones de las independencias americanas: los indios y las independencias, 2009. pp. 27-52
- PRADÈRE, Juan A., *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, Ed. J. Medesky e hijo, 1914.
- PUCCIA, Enrique Horacio, *Breve Historia del Carnaval Porteño*, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1974
- QUIJADA, Mónica, “El paradigma de la homogeneidad” e “Imaginando la homogeneidad: la alquimia de la tierra”. En: Quijada, Mónica, Bernand, Carmen y

- Schneider, Arnol. *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*. Madrid, CSIC, 2000. pp. 15-55 y pp. 179-217.
- QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: LANDER, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, FLACSO, 2000. pp. 201-246.
- QUIROGA MICHEO, Ernesto, “Mitre tenía razón. La verdad sobre Falucho”. En: *Todo es historia* N° 354, 1997. p. 72-82.
- RIBERA, Adolfo Luis, *El retrato en Buenos Aires (1580 – 1870)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Colección IV Centenario de Buenos Aires, 1982.
- “La pintura”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985. pp. 109-351.
- “Mobiliario”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985.
- RIPA, Cesare, *Iconologia overo Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi*, Roma, Apresso Lepido Facij, 1603
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, “Los libros de un burócrata de la Ilustración: la biblioteca potosina de Francisco de Paula Sanz (1810)”. En: *Derecho y administración pública en las Indias Hispánicas: Actas del XII Congreso Internacional de historia del derecho indiano*. Vol. II, Universidad de Castilla La Mancha, 2002. pp. 1489-1515.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo, “La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX”. En: *Revista Historia*, Buenos Aires, 7, 1957, pp. 103-126, 1957.
- “Negros libres rioplatenses”. *Buenos Aires. Revista de Humanidades*, Buenos Aires, 1, 1961, pp. 99-126.
- “Condición social de los últimos descendientes de los esclavos rioplatenses (1852-1900). *Cuadernos Americanos*, México, CXXII, 1962, pp. 133-170.
- *Los afroargentinos y el origen del tango (sociedad, danzas, salones de baile y folklore urbano)*, Buenos Aires, Desmemoria, 2001.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, “El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII”. En: *Tiempos de América*, 8, 2001.
- ROMAY, Francisco, *Historia de la Policía Federal Argentina. 1830-1852*, Tomo III, Buenos Aires, editorial policial, 1964.
- ROSAL, Miguel A., “Artesanos de color en Buenos Aires (1750-1810). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’*, Buenos Aires, 27, 1982, pp. 331-354.
- “Los afroporteños, 1821-1825”. En: *Revista de Indias*, Madrid, Vol. LXII, 224, 2002, pp. 143-171.
- “Diversos aspectos atinentes a la situación de los afroporteños a principios del período post-revolucionario derivados del estudio de testamentos de morenos y pardos”. En: *Revista de Indias*, Madrid, v. LXVI, 237, 2006, pp. 393-423
- *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2009.
- “Las asociaciones africanas porteñas y las formas de la religiosidad durante el siglo XIX”. En: Mallo, Silvia e Ignacio Telesca (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, 2010. pp. 251-272

- RUFFO, Miguel, "Las comunidades de negros y mulatos en la iconografía de la época de Rosas". En: *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas 'Juan Manuel de Rosas'*, Buenos Aires, 65, 2003, pp. 132-143..
- SÁBATO, Hilda, "La Vida Pública en Buenos Aires". En: Bonaudo, Marta (directora de tomo) *Nueva Historia Argentina Tomo 4: Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. pp. 161-216.
- *Buenos Aires en armas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- y L. A. ROMERO, *Los trabajadores de Buenos Aires. La experiencia del mercado: 1850-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- y A. LETTIERI (comp.) (2003) *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires: FCE.
- SAGUIER, Eduardo, "La naturaleza estipendiaria de la esclavitud urbana colonial. El caso de Buenos Aires en el siglo XVIII". En: *Revista paraguaya de sociología*, Asunción, 74, 1985, pp. 45-55.
- SALVATORE, Ricardo, "Consolidación del régimen rosista (1835-1852)". En: GOLDMAN, Noemí (dir.), *Nueva Historia Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Sudamericana, 1998. pp. 324-380.
- *Wandering Paysanos: state order and subaltern experience in Buenos Aires during the Rosas era*, Durham, Duke University Press, 2003.
- "Integral Outsiders. Afro-Argentines in the Era of Juan Manuel de Rosas and beyond". En: DAVIS, Darién J. (ed.), *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2007. pp. 57-80.
- SÁNCHEZ, D., ANDRUCHOW, M., COSTA, M. E., CORDERO, S. "El Carnaval de los 'Blancos-Negros'". En: MARONESE, Leticia (comp.), *Buenos Aires Negra. Identidad y cultura*. Temas de Patrimonio 16, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- SANZ, Francisco de Paula, *Viaje por el Virreinato del Río de la Plata: el camino del tabaco*, Buenos Aires, Editorial Platero, 1977
- SCHAVELZON, Daniel, *Buenos Aires negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- SCHAEFFER, Jean Marie, "El icono indicial". En: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SCHIAFFINO, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina. (1783 - 1894)*. Buenos Aires, Ed. del autor, 1933.
- SETTIS, Salvatore, "Il Satiro di Mazara del Vallo e i suoi modelli". En: *La Rivista di Engramma* 28, 2002, s/p.
- SIRACUSANO, Gabriela, *Las Entrañas del Arte. Un relato material (s. XVII-XXI)*. Catálogo, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008.
- SMALLS, James, "'Race' As Spectacle in Late-Nineteenth-Century French Art and Popular Culture". En: *French Historical Studies*, Durham, 26, 2, 2003, pp. 351-382.
- SOIZA REILLY, Juan José, "El negro Falucho no existió jamás". En: *El Hogar*, 23 de enero de 1925.
- SOLA, Miguel y Ricardo Gutiérrez, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948.
- SOLOMIANSKI, Alejandro, *Identidades secretas: La negritud argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- STEWART, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1984.

- STOLCKE, Verena, “¿Es el sexo para el género como la raza para la etnicidad? En: *Cuadernos para el Debate*, Buenos Aires, Ides, 6, 1999, pp. 5-32.
- STRICKLAND, Debra Higgs, *Saracens, demons, & Jews: making monsters in medieval art*, Princeton University Press, 2003.
- STUDER, Elena F. S. de, [1958]. *La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1958.
- SZIR, Sandra, “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional”. En: Garabedian, Marcelo, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa Argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Teseo, 2009.
- “Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la *Galería de ladrones de la Capital*”. En: Rogers, Geraldine (editora), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2009.
- TAGG, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, 1993.
- TANDETER, Enrique, *Coacción y mercado: la minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826*, Madrid, Siglo XXI de España, 1992.
- TAULLARD, Alfredo, *Nuestro Antiguo Buenos Aires*, Buenos Aires, Talleres Peuser, 1927.
- TELESCA, Ana María y Roberto AMIGO, “La curiosidad de los porteños. Los temas y el público de las salas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”. En: *Historia de la Fotografía. Memoria del 5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Comité Ejecutivo Permanente, 1997. pp. 33-36. TELL, Verónica, “Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX”. En: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* Vol. 1, Buenos Aires, Eduntref-CAIA, 2011. pp. 209-233.
- THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Methuen Critical Idiom Series, 1972.
- TORRE REVELLO, José, “Noticias de algunos artistas coloniales”. En: *Síntesis. Arte, Ciencias y Letras*, n° 18, 1928, pp. 335-344.
- TORRES, Juan Lucio, *El soldado negro en la epopeya libertadora argentina*, Buenos Aires, Instituto de Historia Militar Argentina, 2003.
- TROSTINÉ, Rodolfo, *Bacle*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953.
- UDAONDO, Enrique, *Diccionario Biográfico Argentino*, Buenos Aires, Coni, 1938.
- URGELL, Guiomar de et al., *Ángel Della Valle*, Buenos Aires, FIAAR, 1990.
- V&A MUSEUM. “Introduction to 19th-Century Fashion”, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/introduction-to-19th-century-fashion/>
- VASARI, Giorgio “Proemio della seconda parte delle vite”. En: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giusti, 1568
- VELA, María Elena, “Los afroamericanos en el imaginario de algunos intelectuales argentinos en el siglo XIX”. En: *III Reunión Internacional "La Ruta del Esclavo"*, San José de Puerto Rico, 1999.
- WADE, Peter, *Raza y Etnicidad en Latinoamérica*, Quito, Abya Yala, 2000.
- “Race and Nation in Latin America. An Anthropological view”. En: Appelbaum, Nancy P./Macpherson, Anne S/Roseblatt, Karin Alejandra (eds.), *Race & Nation in Modern Latin America*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2003. pp.264-281.

- WARBURG, Aby, *El Renacimiento del Paganismo Antiguo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid, Alianza, 2005.
- WASSERMAN, Fabio, *Entre Clío y la Polis: Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de la Plata (1830-1860)*, Buenos Aires, Teseo, 2007.
- WENDORF, Richard, “Ut Pictura Biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts”. En: WENDORF, R (ed.). *Articulated images: the Sister Arts from Hogart to Tennyson*. Minnessota Press, 1983.
- WEST, Shearer, *Portraiture*, New York, Oxford University Press, 2004.
- WILKINS, Nigel, “La música del diablo”. En: *Goldberg Magazine*, nº 14, marzo-mayo 2001. Disponible en:
<http://www.goldbergweb.com/es/magazine/essays/2001/03/298.php>
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- WOODALL, Joanna (ed.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester University Press, 1997.
- ZALAMA, Miguel Ángel, “Un ejemplar de *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* de Durero en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSA*, Tomo 68, 2002. pp. 191-198.
- ZAYAS de LIMA, Perla, “La negritud negada y silenciada: una mirada desde el teatro”. En: *Temas de Patrimonio Cultural 16. Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. pp. 157-172.

Agradecimientos

Esta investigación no podría haber llegado a realizarse sin el apoyo de gran cantidad de personas e instituciones a quienes quisiera agradecerles en estos párrafos, esperando no olvidar a ninguno. En primer lugar a mi directora de tesis, Marta Penhos con quien no había entablado una relación cercana antes de comenzar esta tesis y a la que sólo me unía el hecho de haber asistido a sus clases en la cátedra de Historia del Arte Americano I de la Facultad de Filosofía y Letras. El destino la puso en camino. Agradezco su empuje, sus lecturas atentas y sus acertados comentarios de todos mis escritos, desde una simple ponencia hasta los capítulos que componen esta tesis. Me sostuvo con palabras afectuosas y oportunas en esos momentos de incertidumbre y de flaquezas en los que la meta se me volvía demasiado lejana. La amplitud de sus conocimientos y su generosidad para compartirlos fueron para mí un estímulo esencial.

La creación del GEALA-Grupo de Estudios Afrolatinaamericanos en 2010 con sede en el Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. Emilio Eavignani' significó el encuentro tan necesario con aquellos que abordaban un campo de estudios común. Las reuniones mensuales y las actividades propuestas dentro de ese marco resultaron un aliciente fundamental para avanzar con pie seguro. A su vez, la formalización de las jornadas bianuales del grupo se transformó en un lugar de intercambio fructífero para enriquecer mis investigaciones. Vaya entonces mi agradecimiento a sus miembros Florencia Guzmán, Lea Geler, Patricia Faure, Eva Lamborghini, Alejandro Frigerio, Maricel Martino, Nicolás Fernández Bravo, compañeros no sólo de trabajo sino también de charlas de café que fueron más allá del ámbito académico. A Patricia Faure, a quien conocí en los primeros pasos de este camino cuando nos encontramos ambas en una infausta carrera que nos causó enojo y frustración pero de la cual logramo salir airoso y sin la cual no habiéramos podido conocernos y compartir viajes y experiencias. En especial quisiera referirme a Florencia y Lea con quienes hoy en día me une una amistad entrañable alimentada en los últimos años. Con ellas he compartido almuerzos, té, viajes a jornadas que me ha permitido crear un vínculo de amistad y cariño mutuo y contar con ellas cuando necesito palabras de aliento y una oreja dispuesta. Asimismo su generosidad posibilitó la publicación de algunos de mis artículos y la participación en distintos proyectos académicos.

Esta investigación implicó un recorrido por distintas instituciones en las cuales encontré personas que supieron asistirme adecuadamente. Entre los museos, receptáculos de objetos tan ansiados por mí, a cuyo personal debo agradecer especialmente, se encuentran el Museo Nacional de Bellas Artes, el Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo', el Museo de Arte Hispanoamericano 'Isaac Fernández Blanco', el Museo Histórico de Buenos Aires 'Cornelio Saavedra'. Pero quisiera referirme de manera particular a José Antonio Pérez Gollán, director del Museo Histórico Nacional durante la mayor parte del tiempo que llevó esta investigación, una persona generosa e inquieta que abrió las puertas de ese ámbito tradicionalmente conservador a una temática poco (o nada) frecuentada por gran parte de las instituciones. También he pasado mañanas y tardes en la Biblioteca Nacional, tanto en el Tesoro como en la Hemeroteca, o en la biblioteca del Archivo General de la Nación, con la colaboración de personas atentas a mis consultas, muchas veces difíciles de resolver por tratarse de una tema tan poco abordado.

Debo agradecer también a Laura Malosetti Costa, quien me instó a que me acercara a Marta Penhos para que fuera mi directora de tesis, y por tenerme en mente cuando se presentaba alguna actividad vinculada con la temática afrodescendiente. No puedo dejar de mencionar las interminables conversaciones con Pía Paganelli, reflexiones cargadas de ironía acerca de la carrera académica. Su alegría y entusiasmo fueron un sostén importante en momentos de ansiedades compartidas.

Un párrafo aparte le dedico a mis seres más queridos. A Claudia, mi hermana de la vida, siempre presente para escuchar mis temores e indecisiones, para sostenerme y darme una palabra de aliento, para alegrarse, aún más que yo, al enterarse de alguna publicación. Y a su familia, que por supuesto es la mía: Alejandro con su humor a veces límite respecto de mi tema de estudio y Joaquín a quien dedico también este escrito esperando que lo incentive si decide finalmente adentrarse en la investigación histórica. A Víctor, mi hermano tan querido con quien me une un cariño absoluto. Unas palabras especiales a mi queridísima mamá, Haydée, que bancó la parada cuando se quedó sola con sus dos hijos y me permitió convertirme en la persona que soy.

A Oscar, compañero de vida, sin cuyo amor incondicional no hubiera podido llegar a buen puerto y cuya paciencia, que más de una vez puse en jaque en el transcurso de esta investigación, admiro.