

Trazando caminos: retratística afroargentina como archivo de memoria e instrumento de visibilización

Tracing Paths: Afro-Argentine Portraiture as Archive of Memory and Instrument of Visibility

Nicole Bonino¹ 

University of Virginia (USA)

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Bonino, Nicole. "Trazando caminos: retratística afroargentina como archivo de memoria e instrumento de visibilización". *PerspectivasAfro* 3/1 (2023): 135-152. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2023-4425>

Recibido: 30 de marzo de 2023

Aprobado: 30 de junio de 2023

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Bonino, Nicole. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.

RESUMEN

Decididas a cuestionar la historiografía nacional, un grupo de artistas afroargentinas contemporáneas está construyendo estrategias de incidencia para reclamar su voz y subjetividad a través del uso del arte como vehículo de activismo social. El presente ensayo analiza los retratos de dos mujeres afroargentinas decimonónicas, Carmen Ledesma y María Remedios del Valle, pertenecientes a la colección de Mirta Toledo "Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados" (2013-2023), y la obra "Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle" (2011) de María Gabriela Pérez. Al compartir material inédito derivado por conversaciones con las artistas protagonistas de este ensayo, propongo brindar atención al rol desempeñado por la retratística afrodescendiente como archivo dinámico de memoria y laboratorio de identidad y re-existencia sociocultural.

Palabras clave: arte afroargentino; Carmen Ledesma; María Gabriela Pérez; María Remedios del Valle; Mirta Toledo; retratística.

ABSTRACT

Determined to question national historiography, a group of contemporary Afro-Argentine artists is building advocacy strategies to reclaim their voice and subjectivity through the use of art as a vehicle for social activism. This essay analyzes three portraits of nineteenth-century Afro-Argentine women Carmen Ledesma and María Remedios del Valle belonging to Mirta Toledo's collection "Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados" (2013-2023), and María Gabriela Pérez's portrait "Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle" (2011). By sharing original materials derived from conversations with the artists featured in the essay, I argue that Afro-descendant portraiture plays a core role in the reconstruction of subaltern history by being a laboratory of identity and a dynamic archive of memory.

Keywords: Afro-Argentinian Art; Carmen Ledesma; María Gabriela Pérez; María Remedios del Valle; Mirta Toledo; Portraiture.

¹ Academic General Faculty in the Department of Spanish, Italian, and Portuguese, at the University of Virginia (USA)

INTRODUCCIÓN

Las mujeres afroargentinas han sido protagonistas de un proceso de desaparición interseccional al ser víctimas de las dinámicas de selección de la memoria obradas hacia los individuos afrodescendientes, así como de la marginalización de género. A pesar de que su aporte histórico a los procesos de construcción nacional decimonónicos haya sido borrado o escondido, las narrativas de María Remedios del Valle y Carmen Ledesma están siendo recuperadas por artistas afroargentinas contemporáneas que se sirven de su experiencia para proponer nuevos caminos estéticos entrelazados con lucha activista. El presente trabajo explora tres ejemplos de representaciones plásticas hechas por María Gabriela Pérez y Mirta Toledo cuyas protagonistas, víctimas del sistema patriarcal y el régimen colonial, contribuyeron activamente a las guerras de independencia y expansión argentina decimonónica. Esta producción artística nos habla de formas de negociación de la imagen y resistencia en contra de procesos de invisibilización política y sociocultural brindando valor a la agencia de estas mujeres cuyas gestas cayeron en el olvido.

Además de lidiar con el trauma de la esclavitud y su legado socio-cultural, las mujeres decimonónicas afroargentinas tuvieron que enfrentarse con un conflicto doble: reaccionar, por un lado, contra la estructura de desigualdad colonial que legitimaba preconceptos raciales y jerarquías de clase, y combatir, por otro, para la independencia geopolítica de la nación. Desafortunadamente, sus narrativas personales y gestas militares se perdieron en el proceso de selección de la memoria obrado por la clase dominante que redujo drásticamente la información biográfica. De vez en cuando, los archivos históricos dedicados a los hombres que participaron en las guerras de independencia argentinas y su expansión sobre los territorios indígenas ofrecen fragmentos biográficos de sus compatriotas que, si bien escasos, pueden recomponerse creando una imagen general más clara de la presencia de la mujer en la vida socio-política argentina. En este contexto, las representaciones visuales de afrodescendientes juegan un papel importante en el entramado histórico y social del país. El análisis de su presencia en la prensa, la fotografía, y el arte plástico nos brinda detalles preciosos sobre las vidas de estas mujeres, contribuyendo al re-conocimiento y la visibilización de un sector de la población argentina por mucho tiempo marginado.

A pesar de su importancia para el avance del campo de los estudios afrolatinoamericanos, en la actualidad son escasos los estudios académicos exhaustivos sobre la representación visual de las afroargentinas, e incluso menos son las investigaciones sobre la autorrepresentación, es decir la producción visual de sujetos afrodescendientes realizada por miembros de esta comunidad. Investigadores argentinos, centros culturales, agencias, e instituciones como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y el Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA) del Instituto Dr. Emilio Ravignani de la Universidad de Buenos Aires (UBA) están contribuyendo al avance del campo de los estudios afrolatinoamericanos por medios de investigaciones rigurosas que vienen desarrollando desde hace muchos años. Para la elaboración del marco teórico y discursivo de este ensayo me he servido de algunas de las principales investigaciones dedicadas a la producción estética afroargentina o la representación de su presencia como parte integrante de los procesos de construcción nacional.

Una de las voces críticas más fuertes en este campo es la de María de Lourdes Ghidoli (*Estereotipos en negro*)—miembro fundador del grupo GEALA del Instituto Ravignani—que considera la representación visual de los afrodescendientes como una herramienta para entender el proceso de desaparición del cual fueron víctimas.

Importante es también la labor de Nicolás Fernández Bravo (“Fotografía y nación”) —profesor en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires e investigador del GEALA— que analiza la producción y circulación de las fotografías con sujetos afroargentinos pensando en la presencia y ausencia de estas imágenes fijas como marcas de significados socioculturales. Además, interesante es la aproximación teórica de la antropóloga Eva Lamborghini y la investigadora del CONICET Lea Geler (2016) que proponen estudiar las imágenes racializadas como fuente histórica interdisciplinaria para la comprensión de procesos de manipulación y recuperación identitaria, idea reforzada por otro artículo escrito por Eva Lamborghini junto con la antropóloga María Cecilia Martino en 2020. Finalmente hay que mencionar otro análisis de María de Lourdes Ghidoli, “Los múltiples rostros de la Madre de la Patria” (2020), que considera la producción retratística afroargentina como una nueva forma de autorretrato capaz de fomentar negociaciones identitarias y formas de resistencias de largo plazo.

El presente artículo sostiene que el uso del arte como vehículo de activismo social por parte de las artistas afroargentinas contemporáneas constituye una poderosa herramienta para cuestionar y redefinir la historiografía nacional, promoviendo una mayor visibilidad y reconocimiento de las comunidades afrodescendientes. A través del retrato, Mirta Toledo y María Gabriela Pérez buscan cuestionar la historiografía nacional denunciando más o menos implícitamente las prácticas históricas que llevaron sus comunidades a la pérdida de la libertad sociopolítica e intelectual. Las obras analizadas en el presente ensayo ejemplifican el papel de la retratística afrodescendiente como laboratorio de identidad y resistencia sociocultural que contribuye a la promoción de intervenciones políticas y reformas culturales en beneficio de las comunidades afrodescendientes argentinas. Con sus retratos Mirta Toledo y María Gabriela Pérez celebran las empresas de valientes mujeres del pasado trazando nuevos caminos de visibilización y comprensión del papel desempeñado por las comunidades afrodescendientes en la Argentina decimonónica y contemporánea.²

Independencia geopolítica y de género

A lo largo del siglo XVIII, el imperio español transformó gradualmente los territorios latinoamericanos bajo su control en colonias totalmente dependientes de la madre patria. En 1776, se constituyó el Virreinato del Río de la Plata con Buenos Aires como capital (Kossok 37-38). En 1810, sacando provecho de la invasión francesa de España, se asistió a una organización político-militar decidida a deponer al virrey y establecer una forma de autogobierno. Aprovechando la debilidad del imperio español, a comienzo del siglo XIX, varios países latinoamericanos organizaron simultáneamente campañas militares para liberarse definitivamente del dominio colonial europeo. Como sabemos, la guerra terminó con proclamación de la autonomía de la colonia. El 25 de mayo de 1810 se estableció la Primera Junta de Gobierno y empezó oficialmente la Guerra de Independencia. El ejército revolucionario estaba conformado por siete batallones de infantería y el primer cuerpo militar desplegado con el objetivo de liberar el noroeste argentino y el Alto Perú (actual Bolivia) fue el Ejército del Norte, en el cual militó María Remedios del Valle, co-protagonista de este ensayo. Esta formación militar actuó entre 1810 y 1817, con tres expediciones auxiliares, sin lograr los resultados esperados. María Remedios del Valle

² Quiero agradecer a Mirta Toledo y María Gabriela Pérez por el tiempo que me dedicaron y por la disponibilidad que demostraron al compartir información valiosa sobre su producción artística y perspectivas.

participó tanto de sus fracasos, como el de Vilcapugio el 1 de octubre de 1813 y el de Ayohuma el 14 de noviembre de 1813, como las victoriosas batallas de Tucumán el 24 de septiembre de 1812 y de Salta, librada el 20 de febrero de 1813 (Urcullu 107).

Las guerras de independencia y expansión territorial latinoamericanas sentaron las bases para un lento proceso de transformación de los papeles de género tradicionales, “la mujer aprovechó los tiempos convulsos de la independencia hispanoamericana para intervenir en la lucha, transgrediendo las barreras sociales y pasando de ser un sujeto pasivo, circunscrito al espacio privado, a un sujeto activo, protagonista en el espacio público” (García López 33). En este contexto, la prensa desempeñó un papel fundamental en el registro de los movimientos sociales. Como subraya García López, las revistas decimonónicas retrataban a la mujer de la época como un ser inocente, políticamente desinteresado, un ángel del hogar devoto únicamente a la causa familiar. Con las guerras de independencia, las argentinas organizaron redes de información, ocupándose de la distribución del material bélico y los alimentos o atendiendo a los heridos. Gradualmente, las mujeres dejaron de estar relegadas al espacio cerrado doméstico para transformarse en sujetos sociales activos llegando a constituir parte del ejército rebelde, luchando como miembros de las guerrillas patriotas o como soldados en los campos de batalla, e interviniendo como estrategas. Cuando su contribución como mujeres guerreras no era aceptada, se disfrazaban de hombres. La práctica del travestismo era frecuente porque permitía a las mujeres desempeñar un papel militar más activo escondiendo su identidad de género, como en el caso de la venezolana Josefa Camejo que, gracias a sus empresas exitosas liberó algunas provincias del asedio español. Las protagonistas de estas acciones pertenecían a todos los niveles sociales y grupos raciales, incluyendo mujeres indígenas, negras y mestizas. Desafortunadamente, en la Argentina decimonónica la independencia geopolítica no coincidió con la de género. Alcanzada la paz, la misma prensa que había celebrado la presencia de las mujeres dentro de las filas de los ejércitos independentistas manipuló su participación minimizando sus empresas y atribuyendo sus contribuciones bélicas a meras implicaciones sentimentales con los soldados. A varias de las mujeres involucradas en la lucha armada no solamente no les fue reconocido su valor económico y social, sino que les fueron impuestas condiciones pesadas, siendo en algunos casos despojadas, condenadas al destierro, torturadas, llevadas a conventos, a la cárcel o, incluso, a la muerte (López y Belén 35-38).³ A pesar de su valioso aporte y sacrificios, estas mujeres guerreras no fueron tenidas en cuenta en los procesos de construcción de la historiografía nacional y siguieron víctimas del convencionalismo social. Sacrificada su existencia por una patria que no reconocía su estatus de ciudadanas con pleno derecho cayeron en el olvido, la misma suerte que les tocó a numerosos representantes de las comunidades afrodescendientes.

¿Desaparecidos o invisibilizados? El legado psicosocial de la esclavitud

Históricamente se atribuyó la presunta desaparición de los afrodescendientes argentinos a las guerras de independencia y expansión, a las epidemias, al mestizaje, y a la declinación del comercio de esclavos con la

³ Entre las mujeres que participaron activamente en las guerras de independencia latinoamericanas y, más tarde, en las campañas de expansión territorial figuran las protagonistas de este ensayo—las afroargentinas Carmen Ledesma y María Remedios del Valle—la venezolana Josefa Camejo, la mexicana Leona Vicario, la peruana Francisca Zubiaga de Gamarra, la chilena Javiera Carrera y la ecuatoriana Manuela Sáenz. Las acciones valientes de estas mujeres recuerdan las gestas de las más popularizadas soldaderas involucradas en la revolución mexicana (empezada en 1910), también conocidas como “adelitas”, que lucharon o acompañaron a los soldados en calidad de cocineras y pasaron a la historia por haber sentado con sus acciones patrióticas las bases para un lento y gradual cambio social de género en el país.

abolición del tráfico. Sin embargo, analizando los censos nacionales, el historiador norteamericano George Reid Andrews verificó la inexactitud de tales consideraciones subrayando que las causas mencionadas no habrían sido suficientes para implicar la desaparición de comunidades enteras. Para comprobar su tesis, Andrews ofreció como ejemplo el censo municipal de 1887 que seguía reportando la presencia de afrodescendientes en Argentina a pesar de que fuera posterior a las guerras de independencia empezadas en 1810 y las epidemias de fiebre amarilla y cólera de 1867 y 1871 (Lalekou 178-79). La traducción al español de la obra de Andrews *Los afroargentinos de Buenos Aires* (1989) generó un verdadero cambio de paradigma (Maffia y Zubrzycki 70). A la luz de estas observaciones, puede afirmarse que el mito de la desaparición de los afrodescendientes en Argentina es una construcción social, consecuencia del proyecto nacional de políticos como Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y Justo José de Urquiza (1801-1870) —primer presidente de la Confederación argentina— que llamaban a poblar los territorios conquistados con colonos blancos europeos. Según sus directivas, los que no formaban parte de este plan de población, como los afrodescendientes y los indígenas, fueron sociocultural y físicamente invisibilizados (Lalekou 180).⁴ Durante el periodo de construcción nacional que siguió a la independencia, los individuos afrodescendientes perdieron su identidad histórica y fueron homogeneizados al tejido nacional dominante haciendo que sus marcas raciales desaparecieran y fueran englobadas dentro de la sociedad blanca. Este proceso de invisibilización se manifestó de diferentes maneras: con la manipulación de los censos, ocultando sus aportes culturales y alterando sus representaciones en los archivos nacionales y la prensa argentina. Esta exclusión atávica resultó en la construcción imaginaria de una nación tradicionalmente blanca en la cual, hasta el día de hoy, a muchos de los individuos afro nacidos y crecidos en Argentina se les considera como inmigrantes o extranjeros sobre la base de sus características fenotípicas. Las dinámicas de extranjerización que afectaron a las comunidades afrodescendientes determinaron procesos de auto-aislamiento, auto-redefinición y auto-recategorización racial (Lalekou 181).⁵ El trastorno provocado por estas dinámicas de exclusión generó un ambiente social abrumador hecho aún más insoportable por el trauma histórico causado por la trata esclavista. De hecho, la esclavitud trajo consigo consecuencias visibles como el mestizaje de razas, culturas, creencias y ritmos, así como legados interiores menos evidentes, que pueden manifestarse en crisis identitarias, internalización de estigmas sociales racistas y herencias socioculturales relacionadas con la xenofobia. Estos elementos socavan la seguridad del individuo aislándolo de la comunidad social que lo rodea. Prolongado en el tiempo, este sentido de insuficiencia provoca la interiorización del sentimiento de exclusión resultando en dinámicas de segregación y reorganización social. En este contexto, las maniobras de invisibilización obradas por los grupos sociales dominantes argentinos fueron exacerbadas por las consecuencias del trauma histórico provocado por el sistema esclavista y el legado psicológico de las guerras de independencia y expansión en las cuales fueron involucrados los afrodescendientes.

⁴ La promulgación el 20 de enero de 2004 de la Ley Migraciones no. 25871, que hace que la migración sea un derecho humano y condena la discriminación contra los migrantes como un reato, favoreció la llegada de un gran número de subsaharianos —procedentes, en su mayoría, de Senegal, Ghana, República Democrática del Congo (RDC), Costa de Marfil, Guinea Bissau, Sierra Leona, Camerún, Liberia, y Nigeria. Esto rompió aún más con la idea, profundamente arraigada en el imaginario popular nacional, según la cual “en Argentina no hay negros” (Kouakou Laurent Lalekou 177).

⁵ Artistas y organizaciones activistas afro están contribuyendo a combatir este mito nacional a través de manifestaciones e iniciativas sociales, como la proclamación del “Día nacional de los afroargentinos, las afroargentinas, y la cultura afro” (8 de noviembre) —dedicado a todos los individuos de descendencia africana o migrados directamente del continente— y el “Día del afroargentino de tronco colonial” (17 de abril) —en homenaje a los africanos esclavizados deportados y sus descendientes.

Arte y estéticas descoloniales

El trauma sociocultural provocado por la esclavitud y los procesos de invisibilización institucionales condenaron a las comunidades afroargentinas a un espacio marginal por muchas décadas.⁶ Recientemente estamos presenciando una recuperación sin precedentes de la identidad afro que pasa, sobre todo, por el arte visual, plástico y performativo, así como las iniciativas sociopolíticas de grupos activistas.⁷ Refiriéndose a estos movimientos sociales, así como las agrupaciones informales creadas por los afroargentinos, Marta Mercedes Maffia y Bernarda Zubrzycki comentan:

The feelings of exclusion and resistance have been present since the arrival of the first slaves in America, but it is in a particular sociopolitical situation —the last decades of the twentieth century— that the actors began to organize on the basis of perceiving and integrating these feelings in a system of interaction and negotiation of the orientations, regarding the goals, means, and environment of their action. (9)

El arte afrolatinoamericano tiene entonces la capacidad de ofrecer al público sensibilidad y goce estético generando, a la vez, capas de sentido diacrónico capaces de vincular pasado, presente y futuro creando prácticas de re-semantización alternativas opuestas al sistema cultural dominante (Lamborghini y Martino 80-81).

El proceso estético descrito por Eva Lamborghini y María Cecilia Martino es conocido en la teoría cultural con la expresión “estética descolonial”, utilizada por primera vez por el artista y activista afrocolombiano Adolfo Albán Achinte (Kelly 34). Posteriormente, el mismo Achinte introdujo el término clave “re-existencia” en relación con la producción cultural y epistémica latinoamericanas y que el artista define como

los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. (Achinte 455)

Según Michael Kelly, este concepto es radicalmente incompatible con las nociones homogeneizadoras de cultura y universalidad puesto que los artistas que obran en la óptica descolonial se oponen a la estética

⁶ Víctimas de procesos de extranjerización y marginalización, los artistas y activistas afroargentinos de finales del siglo XIX entregaron su narrativa identitaria casi exclusivamente a la prensa. Varias son las revistas, como *La Broma*, *La Juventud*, *La Perla*, *El Unionista*, *El Aspirante*, *La Luz* y *La Igualdad*, que contaban con la participación de afrodescendientes o eran editadas o dirigidas por ellos. Como subraya Lea Geler, “far from being the victims of a situation in which they had nothing to say, Afro-Porteño intellectuals were committed to the present and future of their community” (Geler 12). Conscientes del poder que la prensa ejercía para la visibilización de su comunidad, los intelectuales afrodescendientes veían en los periódicos la clave para crear un cambio social radical. Parece entonces evidente la importancia que el análisis de las representaciones afroargentinas en la prensa decimonónica y del siglo XX tiene para la comprensión de la evolución socio-cultural y política de estas comunidades.

⁷ A finales de la década de 1970, afrodescendientes y migrantes africanos establecieron formas organizativas constituyendo asociaciones y redes sociales formadas por los miembros de sus comunidades de origen para ofrecer amparo y sostén a los recién llegados, visibilizando y valorizando a la vez su historia y presencia. El proceso de democratización empezado en Argentina después de la dictadura cívico-militar (1976-1983) favoreció el surgimiento de organizaciones como el Comité Argentino y Latinoamericano contra el Apartheid (1986), creado por el intelectual afroargentino Enrique Nadal, el Comité Democrático Haitiano (1987), y la Casa de la Cultura Indoafroamericana de Santa Fe (1988) fundada por la activista afroargentina Lucía Molina Sandez que, con la colaboración de la caboverdiana Miriam Gomes y la célebre activista María Magdalena “Pocha” Lamadrid, participó en 1996 en el Foro sobre la pobreza y las minorías en América Latina y el Caribe, donde se firmó la Declaración que sustentó la formación de la Red Afroamérica XXI (Maffia y Zubrzycki 3-4). Gracias a esta red de apoyo, en 1997 Pocha fundó la organización no gubernamental África Vive, desligada de las tradicionales asociaciones de inmigrantes que habían existido hasta el momento en Argentina (Tamango 128). Aparte de constituir lugares de encuentro y unión, microespacios de interacción social y medios de visibilización para las comunidades africanas y afrodescendientes, estas organizaciones concitaron el interés de la política local y nacional transformándose en un importante elemento de reivindicación simbólica y participación ciudadana (Tamango 129).

occidental canónica a favor de una estética democrática, inclusiva, y comunitaria recuperando prácticas artísticas tradicionales que han sido silenciadas por la hiper-institucionalización del arte contemporáneo. La estética descolonial intenta incorporar y reelaborar imágenes ancestrales, olores, rituales y gustos que han resistido y todavía existen a pesar de los procesos de borrado coloniales (Kelly 41). Alrededor de estos términos se desarrolló una red de colaboraciones y acciones que abordaron el tema de la descolonización estética bajo diferentes perspectivas. Una de las más recientes elaboraciones de esta teoría es aquella propuesta por Juan G. Ramos en *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts* (2018). En esta obra, Ramos detecta una tendencia por parte del arte latinoamericano contemporáneo a considerar la producción cultural de la región como un vehículo de lucha revolucionaria contra modelos estéticos establecidos, insertando una dimensión política descolonial que comunica con su audiencia de forma horizontal e intelectualmente democrática (Ramos 188). Este tipo de arte comprometido es una herramienta que cuestiona el sistema normativo colonial proponiendo una revolución cultural que, si bien tiene su fundamento en la tradición de la cultura dominante, marca una visión que rompe con su influencia buscando renovar su efecto futuro (Ramos 212). Tomando como punto de partida las reflexiones de Ramos, podría afirmarse que las manifestaciones artísticas de Mirta Toledo y María Gabriela Pérez representan un ejemplo perfecto de estética descolonial siendo el resultado de un proceso creativo nuevo que refleja cuestiones contemporáneas relacionadas con la representación, la pertenencia y la justicia racial.

María Remedios del Valle: capitana del ejército y madre de la patria

Procedente de una familia afrodescendiente llegada a Buenos Aires como esclava durante la época colonial, María Gabriela Pérez, conocida como Maga, es artista plástica, activista, periodista y colaboradora de la Asociación Misibamba, una organización sin fines de lucro dedicada al apoyo de la emancipación sociocultural de los afroargentinos. Su obra más aclamada, “Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle” (2011), es dedicada a la figura histórica de María Remedios del Valle (1768–1847), nombrada capitana del Ejército del Norte por el líder militar Manuel Belgrano (1770-1820) durante la guerra de independencia argentina.⁸ La dimensión histórica de esta valiosa mujer afrodescendiente está siendo recuperada de manera simbólica por la comunidad afroargentina que consagró el 8 de noviembre, el aniversario de su muerte, como el “Día nacional de los afroargentinos, las afroargentinas, y la cultura afro”.⁹ A pesar de haberse convertido en uno de los estandartes del movimiento afrodescendiente contemporáneo, las noticias biográficas son escasas.¹⁰ La mayor parte de lo que sabemos sobre su vida se debe a las investigaciones realizadas por académicos como María Florencia Guzmán, Daniel Brion, Henry Louis Gates, Franklin W. Knight y María de Lourdes Ghidoli. El delineamiento biográfico de esta mujer solo es posible a través del análisis de los informes de los soldados que participaron en el proceso de construcción nacional y del estudio de documentos escritos por o sobre hombres como el militar

⁸ “Capitana de la Patria” es el título oficial que actualmente se asocia a María Remedios del Valle, tal como aparece en la pintura analizada en este artículo. Su otro alias comúnmente reconocido, “Madre de la Patria”, fue acuñado por los mismos soldados a los que asistía brindando alimentos y primero auxilio. Las implicaciones socioculturales detrás de esta nomenclatura son varias, como la insinuación de que la Argentina, como estado-nación, procede de una mujer negra y no de colonizadores o inmigrantes blancos europeos.

⁹ Al igual que la de María Gabriela Pérez, la biografía de María Remedios del Valle aparece en el *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* (2016) de Henry Louis Gates Jr. y Franklin W. Knight.

¹⁰ En el volumen editado *Cartografías afrolatinoamericanas*, las investigadoras Lea Geler y Florencia Guzmán recogen importantes detalles históricos fragmentarios que se escaparon de la documentación canónica y permiten reconstruir nuevas perspectivas de conocimiento.

Gregorio Aráoz de Lamadrid y Carlos Ibarguren Uriburu, Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Consecuentemente, podría decirse que María Remedios del Valle aparece en las fuentes historiográficas decimonónicas no por haber demostrado devoción a su país, sino por haber llamado la atención de los soldados argentinos que la mencionaron en sus diarios e informes militares.

El perfil de María Remedios del Valle que surge del análisis de estos materiales es parcial, pero rico en importantes detalles. Sabemos, por ejemplo, que ingresó al Ejército del Norte en 1810 junto con su esposo e hijos. A pesar de la oposición de Manuel Belgrano, María Remedios del Valle ofreció su aporte asistiendo a las tropas heridas en el frente. En la derrota de Ayohuma, el 14 de noviembre de 1813, fue herida y capturada por miembros del ejército español. Mientras, en prisión brindó asistencia a jefes, oficiales y soldados patriotas, a quienes ayudó a escapar en varias ocasiones. Sentenciada por los líderes realistas a ser flagelada públicamente durante nueve días, pudo eludir la custodia española y huir. A pesar de haber perdido a su esposo y dos hijos, asesinados en los campos de batalla, regresó a las filas patrióticas donde siguió prestando sus servicios en las líneas del ejército (Ghidoli 31-3). Terminada la misión, María Remedios del Valle regresó a Buenos Aires y su heroica acción quedó en el olvido hasta octubre de 1826, cuando empezó a solicitar el pago de una pensión por los servicios prestados a la patria por ella y sus familiares muertos en combate. La solicitud fue rechazada por falta de pruebas legales que acreditaran a María Remedios del Valle como militar en las campañas argentinas. Finalmente, gracias al testimonio de influyentes personalidades militares y políticas, se le otorgó el sueldo de Capitán de Infantería. En 1835, Juan Manuel de Rosas la incorporó al personal activo con el grado de Sargento Mayor (Ghidoli 33). Afortunadamente, su historia logró sobrevivir a un inclemente proceso de manipulación historiográfica y, en la década de 1930, la figura de María Remedios del Valle fue finalmente rescatada del olvido como heroína nacional a pesar de que su biografía fuese influenciada por la hegemonía discursiva machista de la época y sus escasas representaciones estéticas estuviesen altamente europeizadas. Recientemente, María Remedios del Valle ha ganado mayor relevancia y visibilidad al ser reivindicada por los propios afrodescendientes en el actual escenario de desmantelamiento del relato de la desaparición de los afrodescendientes argentinos.



Figura 1. María Gabriela Pérez, “Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle”, gel brillante grueso y acrílico, 0.90 m x 1.10m (2011).

Una de las representaciones visuales contemporáneas en la cual aparece es “Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle” de María Gabriela Pérez (fig. 2). En nuestra correspondencia, la autora de la obra explicó, amablemente y de forma detenida, la realización técnica de su trabajo. El signo distintivo de su pintura es el empleo de una capa gruesa de brillo de gel que fluye de forma autónoma, se seca y, finalmente, es trabajado con una espátula por el artista para obtener un efecto tridimensional que puede apreciarse en las colinas, el campo de batalla y el cabello de María Remedios del Valle. El “pelo mota” de la heroína —el cabello con textura afro o rizado— es un rasgo peculiar que siempre ha sido discriminado por el racismo estético definiéndolo como “pelo malo” o “rulo rebelde”. Según dijo la artista en nuestro intercambio de correspondencia, la correlación estética intencional entre el pelo de María Remedios del Valle y el fondo transforma el cabello y el campo de batalla en un símbolo de identidad negra, resistencia, independencia y resiliencia. Tratándose de un retrato frontal, la colocación espacial del sujeto en el lienzo adquiere una significación particularmente relevante. María Remedios del Valle es el punto focal de la representación ya que ocupa la mayor parte del espacio. Es atemporal y, al mismo tiempo, evade la geometría de la organización espacial colocándose afuera de las rígidas filas horizontales en las que se alinean los demás sujetos humanos presentes en la composición. Los soldados que ocupan los tres ejes horizontales en que se divide el cuadro están esquematizados e inmóviles. El único personaje en movimiento es ella que, con el puño en alto, se libera de la rigidez de la composición y mira al espectador con una expresión intensa que hubiera sido imposible de reproducir si se hubiera tratado de un retrato de perfil estándar. María Gabriela Pérez presta especial atención no solo a los efectos técnicos empleados y a la colocación espacial de sus sujetos, sino también a los colores que elige. A través de los tonos cálidos utilizados para pintar los rostros de los soldados, la pintora enfatiza los fenotipos raciales de los soldados denunciando la importante presencia de afrodescendientes en las filas del ejército argentino. Otra referencia al papel central que jugó esta comunidad en el proceso de construcción nacional es el estanco rojo a los pies de María Remedios del Valle que representa la sangre derramada por los afrodescendientes que formaron parte del violento camino hacia la conquista de la independencia. El cuadro tuvo éxito desde su estreno. Su primera aparición ocurrió con la presencia de autoridades nacionales en ocasión de un evento de conmemoración organizado por la Secretaría de Derechos Humanos que, en 2011, tenía planeado abrir un programa para la comunidad afroargentina. Como forma de sostén de esta idea, María Gabriela Pérez aceptó realizar un cuadro a modo de homenaje a la figura de María Remedios del Valle. A pesar de que tenía solamente una semana para completar la obra, la activista logró refigurar esta heroína de manera alegórica y original. Como evidencia María de Lourdes Ghidoli, reproduciendo un gesto simbólico en la lucha por los derechos civiles de las comunidades afrodescendientes, María Gabriela Pérez construye una conexión simbólica entre pasado y presente,

generando un puente entre la lucha de María Remedios y la lucha propia y de sus antepasados, tanto familiares como comunitarios. La invisibilidad de la presencia negra en Argentina [...] se anulaba, concibiendo el pasado de esclavización y posterior lucha como un continuum mutable hasta el presente. (Ghidoli 40)

Reflexionando sobre la recepción de su obra, María Gabriela Pérez afirma que esta pintura la llevó por los “caminos de Remedios”. De hecho, este encargo desencadenó una serie de colaboraciones con artistas, activistas, y miembros de la comunidad afroargentina que ven en esta figura el símbolo de sus luchas socioculturales. Se podría interpretar esta obra como una nueva forma de autorretrato,

ya no la idea del autorretrato como género pictórico, sino imágenes complejas alimentadas por luchas, negociaciones y resistencias de largo plazo. Autorretratos peculiares, únicos incluso en su multiplicidad, y en los que los cuerpos y las vivencias de las mujeres negras se convierten en sustento en el proceso de renacimiento afroargentino. (Ghidoli, “Los múltiples rostros”)

El retrato realizado por María Gabriela Pérez fue aceptado como una nueva y más inclusiva representación icónica de esta figura heroica y, en particular, como un homenaje a la mujer afroargentina.



Figura 2. Mirta Toledo. “María Remedios del Valle”, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm (2013), colección patrocinada por el Instituto Argentino para la Igualdad, Diversidad, e Integración (IARPIDI).

María Remedios del Valle es la protagonista de la producción visual de otra artista afroargentina contemporánea, Mirta Toledo. Hija de Toribio Toledo (afroguaraní) y Eva García Román (española) siempre dejó que la diversidad étnica de su familia influyese en su producción artística. Su último proyecto consiste en una serie de retratos de afroargentinos cuyo aporte al desarrollo de la nación quedó en el olvido. La colección, denominada “Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados”, cuenta con el auspicio del Instituto Argentino para la Igualdad, Diversidad, e Integración (IARPIDI), dirigido por el activista afrodescendiente Nengumbi Celestin Sukama, y forma parte de una muestra itinerante que, como recuerda María de Lourdes Ghidoli, se inauguró el 29 de noviembre de 2013 en el marco del festival “Buenos Aires celebra a la comunidad afro” y se convirtió posteriormente en una muestra itinerante alrededor de la ciudad (Ghidoli 43-44). El objetivo de esta iniciativa fue prestar una cara a las heroínas nacionales afroargentinas que contribuyeron con sus empresas políticas, sociales, o culturales al desarrollo de la nación y que, en algunos casos, quedaron en el olvido. Durante todo noviembre 2022, mes dedicado a la afroargentinidad, Mirta Toledo estuvo publicando los retratos de su colección en sus redes sociales junto con una breve descripción del rol sociocultural desempeñado por las protagonistas de esta retratística. El 8 de noviembre de 2022, en su cuenta de Instagram #mirtatoledo.art, la artista publicó el retrato de María Remedios del Valle en ocasión del “Día nacional de los afroargentinos, las afroargentinas, y la cultura afro”. Entre las mujeres que figuran en su colección destacan Lucía Dominga Molina

Sandez (1949) activista, poeta, y cofundadora de la Casa de la Cultura Indoafroamericana “Mario Luis López” de Santa Fe, María Magdalena Lamadrid (Pocha), (1940-2021) activista y fundadora de la organización África Vive, y Rita Montero, (1928-2013) actriz de cine y cantante, mujer ciertamente más reconocida que María Remedios del Valle y parte del patrimonio cultural de la nación. La representación visual de María Remedios del Valle hecha por Mirta Toledo, un acrílico sobre tela que mide 100 x 100 centímetros, es un retrato esquemático y simbólico que reduce la corporalidad del sujeto a pocos detalles —como el pelo oscuro y rizado, el color de la piel, la presencia de características fenotípicas ancestrales africanas— para enfocarse en el significado que esta representación conlleva. La ausencia de armas cambia el enfoque de la dimensión militar a la esfera de la historia nacional de la cual María Remedios del Valle, en cuanto mujer afrodescendiente argentina, forma parte integrante. Este retrato, así como la colección a la cual pertenece, se presenta como una exhortación a recuperar la memoria de personajes marginados como héroes nacionales, re-visibilizados en conformidad con la misión del instituto IARPIDI cuya visión es valorar la diversidad étnico-cultural nacional y los aportes de cada grupo étnico, según se menciona en su sitio web.

Durante nuestras correspondencias, Mirta Toledo me explicó que, para ella, el retrato es una figura retórica que describe las características físicas y psicológicas de un personaje tal como son percibidas y elaboradas por la artista en cuanto persona con valores determinados por circunstancias culturales, geográficas, o históricas:

A través de un retrato puedo narrar otras historias con mis imágenes, además de crear un simbolismo personal que, en mi caso, siempre hace hincapié en la celebración de la diversidad. Sin lugar a duda, la retratística fue una herramienta muy valiosa en la búsqueda de mi propia identidad ya que me permitió visualizarme de manera diferente al estereotipo en el que me había encasillado la sociedad en la que vivía. El retrato desempeña un papel importantísimo, no sólo en la definición de la identidad afrolatinoamericana, sino en la visión de todos los individuos y pueblos. A través del retrato, las nuevas generaciones de afrolatinoamericanos pueden mostrar una visión propia que va a diferir con la que se muestra en las colecciones museales tradicionales eurocéntricas. El arte tiene el poder de inducir una reacción tan conmovedora en el espectador como para generar un cambio social revolucionario. (Correspondencia electrónica con la autora, 2023)

Como subraya Mirta Toledo, en cuanto forma de representación simbólica el retrato es un instrumento de fundamental importancia para la reconstrucción de la identidad de una comunidad confinada por décadas a los márgenes de la historia oficial. La figuración estética de la comunidad afrodescendiente incurrió en varios procesos de manipulación que Nicolás Fernández Bravo resume en dos tendencias principales: la “exotización”—o sea la exageración de los rasgos físicos y socioculturales hecha con el propósito de subrayar su alteridad— y la “extranjerización”—es decir, la tendencia a considerar un sujeto social como extraño o ajeno a la comunidad a pesar de que forme parte de su entorno social (Bravo 4). Estos procesos de exclusión, unidos a las consecuencias de la invisibilización impuesta por la élite dominante, dieron como resultado la desaparición de las imágenes que representaban los miembros de las comunidades afroargentinas como integrantes de la construcción sociocultural y demográfica de la nación. Los afrodescendientes fueron, entonces, borrados tanto de la esfera sociopolítica como del imaginario colectivo que formaba el estado nacional dejando metafórica y literalmente de ser “vistos” (Bravo 2).

Carmen Ledesma: sargento jefe de fronteras e impávida fortinera

Formando parte de la misma colección a la cual pertenece la obra que se acaba de analizar se encuentra el retrato de Mirta Toledo dedicado a Carmen Ledesma. De momento, se desconoce la fecha de nacimiento y muerte de esta mujer, pero se sabe que dirigió la defensa del Fuerte General Paz (1869-79), acción que le valió el rango de Sargento Jefe de Fronteras otorgado por el presidente Domingo Faustino Sarmiento.



Imagen 3. Mirta Toledo. “Carmen Ledesma”, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm (2016), colección patrocinada por el Instituto Argentino para la Igualdad, Diversidad, e Integración (IARPIDI).

A finales de siglo, el estado recién constituido empezó su expansión territorial en detrimento de las poblaciones indígenas de la pampa, como los mapuches, los ranqueles y los tehuelches, que terminó con procesos de aculturación, desterramientos y deportaciones y con la anexión de la Patagonia al territorio nacional. El genocidio de las poblaciones indígenas empezado bajo la presidencia de Juan Manuel de Rosas se situaba dentro de un proceso de construcción nacional basado en la selección de sus ciudadanos y que excluía a los indígenas del tejido social de la nación en construcción. Además de estos planes demográficos, las tierras pampeanas le apetecían al gobierno argentino por la presencia de ganado y salinas.

Para defenderse de los “malones”, o ataques inesperados acompañados por saqueos y depredaciones obrados por las poblaciones indígenas pampeanas en detrimento de los soldados de la República Argentina, el ejército nacional construyó una serie de fortines defensivos. Con el fin de aliviar la vida riesgosa y miserable de los soldados fronterizos, las autoridades permitieron y fomentaron la presencia de mujeres para reducir fugas y desertiones. Las mujeres como Carmen Ledesma estaban encargadas de las huertas rudimentarias que completaban la dieta de la guarnición, cocinaban, se dedicaban a la cura de los soldados y su ropa y, en varios casos, militaban activamente en el ejército (Pigna 1). Durante este período histórico, Carmen Ledesma fue

sargento primero del segundo Regimiento de Caballería del Ejército de la República Argentina durante la Campaña del Desierto luchando al lado de sus quince hijos quienes perecieron en los conflictos. Sus camaradas de armas en la frontera le dieron el apodo de “Mamá Carmen” por sus habilidades logísticas y la devoción con la cual cuidaba de los soldados. Carmen Ledesma era también conocida por sus capacidades estratégicas, divisables en una anécdota bastante popularizada. Un día las tropas nacionales se encontraban desamparadas y pasibles de ser víctimas de los malones indígenas. Según las fuentes coleccionadas por Facundo Gómez Romero, Felipe Pigna y Esther Beatriz Serruya—como los escritos del ingeniero Alfredo Ebelot y el testimonio directo de Eduardo Gutiérrez— la sargento Ledesma ordenó a las mujeres de los soldados enfermos que quedaban en el fuerte que se vistieran de hombre para simular que todavía había tropas en el fortín. Sucesivamente, organizó un punto de vigilancia con el respaldo de unos pequeños cañones logrando defender con éxito el cuartel del Fuerte General Paz en ausencia del coronel Hilario Lagos. Esta empresa militar logró sobrevivir a la selección de la memoria gracias al testimonio directo de algunos soldados varones que tomaron nota de los hechos en sus apuntes de guerra.

Tal como ocurre con el retrato de María Remedios del Valle, las decisiones estéticas obradas por Mirta Toledo en la representación de Carmen Ledesma subrayan la conexión entre historia, patria y afroargentinidad, como demuestra el uniforme llevado por la heroína, su mirada audaz y la mano derecha puesta sobre el corazón en un acto de devoción patriótico. El retrato de Carmen Ledesma la coloca en un espacio no bien definido, caracterizado por un rosado brillante que contrasta con el tinte cálido empleado para pintar el rostro y el cabello de la protagonista. Las surreales pupilas azules de Carmen Ledesma, cuyo color crea una conexión simbólica con el uniforme y la bandera argentina, junto con la mirada fija de la mujer, colocan a la sargento en un pedestal atemporal en el cual la mujer es elevada a una dimensión casi mítica, condición que le corresponde en cuanto heroína nacional. Finalmente, a través de un uso tridimensional del gel acrílico aparece nuevamente enmarcado el rizado de su pelo, característica corporal orgullosamente subrayada tanto por Mirta Toledo como por María Gabriela Pérez.

Considerando que no existen fotografías, retratos, o descripciones físicas de estas mujeres afrodescendientes, la artista se encarga de pintar al sujeto según su imaginación insertando, según su filosofía estética, elementos simbólicos y detalles gestuales. En nuestra conversación electrónica sobre la colección “Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados”, Mirta Toledo dijo:

Las pinturas que hice de los afrodescendientes argentinos son retratos psicológicos y, para poder pintarlos, previamente realicé una investigación profunda sobre sus vidas. En cada uno de ellos quise representar la personalidad, sentimientos y emociones de los retratados, (concentrándome en sus expresiones faciales—sobre todo la mirada—y, en algunos de ellos, en sus manos). El fondo de las pinturas tampoco es casual. Lo utilicé para acentuar las características de personalidad o de vida del retratado. Para lograrlo utilicé el simbolismo de los colores y guardas africanas.

Consecuentemente, para compensar la falta de representaciones originales, la artista une detalles procedentes de un detenido estudio biográfico a elementos simbólicos o inspirados en patrones o diseños decorativos relacionados con la culturas africanas, como en el caso del retrato del cineasta Enrique Elías Nadal —parte de la misma colección a la cual pertenece las obras dedicadas a María Remedios del Valle y Carmen Ledesma—, en el cual la artista utiliza guardas africanas para enfatizar sus raíces ancestrales relacionándolas con

su lucha por la reivindicación de los derechos de los afro-argentinos. En el caso específico del retrato de María Remedios del Valle, la autora subraya la importancia otorgada a la elección de la gama de los colores:

Pinté intencionalmente la pared colonial del fondo de magenta y ocre. Elegí esos colores por su significado simbólico: al magenta se le atribuye espiritualidad, equilibrio emocional, armonía física, bondad, compasión y ayuda. Al color ocre se lo asocia con la energía y vitalidad, pero también es utilizado para indicar liderazgo y confianza. Todas estas, obviamente, son virtudes que caracterizaron la personalidad y vida de la Madre de la Patria.

Para compensar la falta de modelos estéticos, las artistas contemporáneas acuden a diferentes estrategias representativas inspirándose, por ejemplo, en la iconografía canónica de María Remedios del Valle, como aquella que aparece en la tapa de la revista semanal argentina *Ventitrés* del 16 de octubre de 2008 y, posteriormente, el envoltorio del chocolate Águila como parte de la serie especial “Mujeres de mayo: heroínas en las sombras” de 2011. Otras veces, la conversión de este vacío representativo en imágenes se resuelve insertando elementos simbólicos y alegóricos, como la textura áspera empleada para la realización del pelo de Remedios del Valle y Carmen Ledesma, el uso de pigmentos celestes y azules fácilmente relacionables con la bandera argentina, el recurso al color rojo vinculado alegóricamente con la sangre derramada durante las guerras de independencia, la posición de la mano puesta sobre el corazón en el caso de Mirta Toledo en señal de lealtad, o cerrada en un puño levantado en la obra de María Gabriela Pérez.

Conclusiones

Como en el caso de las representaciones de María Remedios del Valle y Carmen Ledesma, el retrato no revela únicamente la semejanza de una persona. El trasfondo, la elección de los colores, la postura y el lenguaje corporal brindan pistas sobre cómo el sujeto quiere ser visto y los ideales que representa ofreciendo, a la vez, una descripción detallada del contexto cultural y social más amplio. A través del arte y, en particular, el género retratístico, artistas como Mirta Toledo y María Gabriela Pérez vehiculan una revolución estética que recupera el control de la comunidad afroargentina sobre su representación combinando formas de ilustración tradicionalmente africanas con técnicas plásticas novedosas destinadas a rescatar del olvido las empresas de individuos afrodescendientes que hicieron la historia. Con sus obras, actúan no solamente en una labor de recuperación de la memoria oficial, sino también de las que Michael Pollak define como “memorias subterráneas” (Pollak 4) en cuanto colecciones de recuerdos silenciados que perduran en los sectores marginados de la sociedad en búsqueda de reconocimiento histórico y sociocultural:

Al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados y de las minorías, la historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la ‘memoria oficial’, en este caso a la memoria nacional [...] esas memorias subterráneas prosiguen su trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados. (Pollak 5)

Las autorrepresentaciones realizadas por Mirta Toledo y María Gabriela Pérez representan una forma de oposición al sistema dominante y al falso mito nacional de la desaparición de los afrodescendientes. A través de

su arte, producen representaciones visuales desde un lugar de enunciación auténtico que coincide con su perspectiva individual pero que conlleva un conjunto de fragmentos de memoria capaces de vehicular la reconstrucción histórica afroargentina.

Como subraya Nicolás Fernández Bravo, las reproducciones visuales permanentes, como las fotografías y las pinturas, tienen la capacidad de registrar la diversidad y hacer sensible la experiencia humana democratizándola y cristalizándola (Bravo 1-2). La representación estética desempeña un papel fundamental en la construcción de imaginarios colectivos puesto que detiene el poder de generar procesos de inclusión, pero también dinámicas de manipulación y marginalización. La recuperación de las narrativas visuales de mujeres decimonónicas como María Remedios del Valle y Carmen Ledesma desencadena un proceso de descolonización visual capaz de reescribir la historia nacional otorgando a las comunidades afrodescendientes un papel central en la historia de su país. Sin embargo, para que la descolonización de las imágenes con sujetos afro sea eficaz, se necesita la autorrepresentación de individuos históricamente marginados. Si no son ellos los sujetos creadores, este tipo de descolonización “no parece asegurar una transformación de la matriz ideológica desde donde se mira, y deja abiertas las puertas para la emergencia del patriotismo racial” (Bravo 10-11). Las formas de autorrepresentación como aquellas propuestas por Mirta Toledo y María Gabriela Pérez siguen ocupando un espacio marginal a pesar de que, en los últimos veinte años, la Argentina haya asistido a la consolidación de un creciente campo de iniciativas tendientes a recuperar la memoria de sus ciudadanos afrodescendientes.¹¹

A través de un análisis sociohistórico, cultural y estético de la retratística de Mirta Toledo y María Gabriela Pérez, se abordó, en este artículo, un doble vacío crucial de investigación: la representación de las mujeres afroargentinas en la historiografía oficial de la nación y el papel del arte como poderoso aliado en la lucha por la emancipación, la construcción identitaria y la recuperación de la memoria colectiva. El tiempo en que vivimos marca la transición de teorías centradas en ideologías de homogeneidad racial a una era que investiga nuevas dinámicas de inclusión, multiculturalidad y reafirmación racial. La evolución del campo de los estudios afrolatinoamericanos demanda colaboraciones entre instituciones académicas, políticas, y activistas, requiere el análisis de materiales auténticos producidos por los protagonistas de estos movimientos artísticos y necesita diálogos interseccionales para empujar procesos de visibilidad y facilitar la elaboración de cánones académicos interdisciplinarios y sistemas normativos inclusivos. Mirta Toledo y María Gabriela Pérez, entre otras, están demostrando que el arte no es sólo una herramienta estética para registrar, conservar y transmitir tradiciones visuales, sino, sobre todo, un vehículo de activismo. Como dijo María Gabriela Pérez: “En este momento, si es un artista afroargentino, es un activista. Queriendo o no, está haciendo activismo” (correspondencia electrónica con la autora, 2022). A pesar de la riqueza de información detectable por el análisis de este repertorio visual, los trabajos en el campo de la historia del arte y los estudios visuales con sujetos afrodescendientes siguen siendo escasos. Para el desarrollo del campo de los estudios afrolatinoamericanos urge la producción de investigaciones comprensivas de la labor que artistas activistas como María Gabriela Pérez y Mirta Toledo están llevando al cabo, recuperando fragmentos de memoria colectiva por medio de acrílicos y pinceles.

¹¹ Un proyecto visual interesante de considerar en el marco intelectual de la lucha pro-visibilización es la labor de la fotógrafa Ana Cea que, para sensibilizar la población argentina y facilitar una identificación demográfica precisa en ocasión del Censo Nacional de Población de 2010, retrató a sujetos afrodescendientes en una serie de situaciones espontáneas diarias con el objetivo de normalizar la presencia y existencia de sujetos afrodescendientes dentro del tejido socio-demográfico nacional (Bravo 5).

La invisibilización de las afroargentinas ha sido radicada por mucho tiempo en el mito de origen de la nación confinándolas a una alteridad pre-histórica, o sea—según teoriza Lea Geler en su libro *Andares negros, caminos blancos* (2010)— una forma de historia paralela a la oficial seleccionada por la clase criolla dominante que borró la contribución afro de los registros históricos y socioculturales argentinos. La labor de los y las artistas activistas permiten la recuperación y valorización de un conjunto de narrativas, tradiciones, estéticas, y formas de representación que valorizan la multiculturalidad argentina involucrando tanto el presente como el pasado. Este proceso de reunificación temporal y cultural entabla un diálogo en la distancia con una historia que no ha sido vivida, pero cuyos legados políticos y socioculturales afectan las experiencias identitarias de comunidades enteras (Lamborghini y Martino 76). La recuperación existencial de mujeres como María Remedios del Valle y Carmen Ledesma brinda nuevas formas de significado dentro de la re-existencia y re-construcción de la identidad de las comunidades afrodescendientes latinoamericanas. El contexto activista en el cual estas representaciones surgen hace que el canal de transmisión de estas obras sean los medios sociales y las asociaciones culturales más que los museos y círculos cerrados. Esto facilita la generación de procesos de difusión globalizados y democráticos, accesibles a una audiencia más amplia caracterizada por diferentes niveles de capital social, recursos y contactos. La hipervisibilidad desplaza el rol marginal de las mujeres decimonónicas haciéndolas protagonistas y favoreciendo la creación de procesos de resignificación de las prácticas sociales, culturales y políticas en beneficio de nuevas formas de representación simbólica de la mujer afrodescendiente argentina.

Bibliografía

- Andrews, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- Brion, Daniel. *Capitana María Remedios del Valle. Madre de la Patria*. Buenos Aires: Instituto Superior Dr. Arturo Jauretche, 2016.
- Degrugy-Leary, Joy. *Post-Traumatic Slave Syndrome: America's Legacy of Enduring Injury*. Portland: Joy DeGruy Publications Inc., 2017.
- Edwards, Erika. "Slavery in Argentina". *Oxford Bibliography*, Junio 2017, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0157.xml>
- Fernández Bravo, Nicolás. "Fotografía y nación: Reflexiones antropológicas sobre las fotografías con afroargentinos". *Corpus* 6/2 (2016): 1-13.
- Gates, Henry Louis y Franklin W. Knight. *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*. Oxford: Oxford UP, 2016.
- Geler, Lea. "Afro-Porteños at the End of the Nineteenth Century: Discussing the Nation". *African and Black Diaspora: An International Journal* 7/2 (2014): 105-118.
- _____. *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, estado y nación: Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2010.
- Ghidoli, María de Lourdes. *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria (2016).

- ____. “Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea”. *Caiana* 16 (2020): 32-49.
- Gomes, Miriam. “Mujeres Afrodescendientes en la Argentina”, *Haroldo*, Julio 2020, <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=495>
- Gómez Romero, Facundo. “‘La mamá Carmen’ y ‘La Pasto Verde’, las mujeres de la frontera”. *La Nación*, Abril 2017, <https://www.lanacion.com.ar/economia/campo/la-mama-carmen-y-la-pasto-verde-las-mujeres-de-la-frontera-nid2006436/>
- Guzmán, Florencia. “María Remedios del Valle. ‘La Capitana’, ‘Madre de la Patria’ y ‘Niña de Ayohuma’. Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular”. *Nuevo Mundo* 2016. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69871>
- Guzmán, Florencia, y Lea Geler. *Cartografías afrolatinoamericanas: perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Kelly, Michel. *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Kossok, Manfred. *El virreinato del Río de la Plata: su estructura económico social*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina, 1986.
- Lalekou, Kouakou Laurent. “Los migrantes africanos en Argentina o el fin de un mito social”. *Áfricas, Américas y Caribes: representaciones colectivas cruzadas (siglos XIX-XXI)* 86 (2020): 177-184
- Lamborghini, Eva, Lea Geler y Florencia Guzmán. “Afro-Descendant Studies in Argentina: New Approaches and Challenges in a ‘Raceless’ Nation”. *Tabula Rasa* 27 (2017): 67-101.
- Lamborghini, Eva, y María Cecilia Martino. “Cuestionando la blanquedad de la nación: configuraciones identitarias afrodescendientes y ‘cultura afro’ en Buenos Aires (Argentina)”. *Civitas-Revista de Ciências Sociais* 20 (2020): 75-84.
- Levene, Ricardo. *Las indias no eran colonias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.
- López, Ana y Belén García. “La participación de las mujeres en la independencia hispanoamericana a través de los medios de comunicación”. *Historia y Comunicación Social* 16 (2011): 33-49.
- Maffia, Marta Mercedes y Bernarda Zubrzycki. “Relationships, Significations, and Orientations Toward a Collective Acting of the Afro Descendants and Africans in Argentina”. *African and Black Diaspora: An International Journal* 7/2 (2014): 177-187.
- Pérez, María Gabriela. Correspondencia electrónica con la autora, febrero 2022–mayo 2023.
- Pigna, Felipe. “Quién fue mama Carmen, la primera ‘fortinera’”. *Clarín*, Julio 2018, https://www.clarin.com/viva/mama-carmen-primera-fortinera_0_Hy4ZNErX7.html
- Pollak, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Revista Estudos Históricos* 2/3 (1989): 3-15.
- Ramos, Juan. *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts*. Gainesville: University of Florida Press, 2018.
- Serruya, Esther Beatriz. “Mujeres de la Frontera Pioneras de un lejano progreso”. *La Nueva*, Octubre 2006, <https://www.lanueva.com/nota/2006-10-8-9-0-0-mujeres-de-la-frontera-pioneras-de-un-lejano-progreso>

Tamagno, Marta. “Lo afro y lo indígena en Argentina. Aportes desde la antropología social al análisis de las formas de la visibilidad en el nuevo milenio”. *Boletín Americanista* 63 (2011): 121-141.

Teggiacchi, María Luz. “Candombe Afroargentino en el cruce entre arte e historiografía”. *Nuevos escenarios y nuevos desafíos en la producción artística y proyectual contemporánea*, Jornada de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JIDAP), Universidad Nacional de La Plata, Junio 2014, <https://www.calameo.com/books/000658104d9629198955a>

Toledo, Mirta. Correspondencia electrónica con la autora, diciembre 2022 – mayo 2023.

Urcullu, Manuel María. *Apuntes para la historia de la revolucion del Alto-Perú, hoy Bolivia*. London: Forgotten Books, 1855.