

Amas de leche de origen africano. El arte como (re)productor de la memoria ancestral colectiva.

Valentina Brena

Doctora, Magíster y Licenciada en Antropología (FHCE-Udelar).
Docente del Departamento de Antropología Social del
Instituto de Ciencias Antropológicas (FHCE -Udelar).
valebrenatorres@gmail.com

Resumen

En este escrito analizo cuatro expresiones artísticas producidas entre la última década del siglo xx y las primeras dos décadas del siglo xxi, en torno a las amas de leche de origen africano esclavizadas en el Río de la Plata, quienes fueron obligadas a amamantar a bebés (mayoritariamente) blancos que no han sido engendrados por ellas. El abordaje se centra en el trabajo heterogéneo y sensible de un conjunto de obras elaboradas por referentes del movimiento social afrouuguayo quienes, a pesar de plasmar diversas aristas que evoca ese tipo de lactancia, comparten el compromiso ideológico con la causa antirracista; dejando en claro que la crueldad del régimen esclavista y la sistemática separación forzada entre las criaturas y sus madres convertidas en nodrizas,

es parte de aquello que la memoria colectiva no está dispuesta a olvidar. Mediante este tipo de procedimientos memoriales, situados en una coyuntura política particular, la voz subalterna se brinda la oportunidad de reconstruir, tan retrospectiva como introspectivamente, su historia y de generar una narrativa propia más allá de la versión oficial. Adicionalmente, la identidad étnico-racial afrodescendiente se produce a través de estos ejercicios de representación del pasado grupal, al punto que, detentar esa memoria equivale a ser miembro de la comunidad.

Palabras clave: nodrizas, políticas identitarias, memoria colectiva, afrodescendientes, expresiones artísticas.

Abstract

In this piece of writing, I analyze four artistic expressions produced between the last decade of the 20th Century and the first two decades of the 21st Century, regarding the enslaved African wet nurses in *Río de la Plata*, who were forced to breast-feed white babies who have not been conceived by them. The approach focuses on the heterogeneous and sensitive work of a set of works elaborated by referent members of the social afro-uruguaian movement who, although they portray diverse artists who evoke this type of breastfeeding, share the ideological commitment to the anti-racist cause; making it clear that the cruelty of the slave regime and the systematically forced separation between infants and their mothers turned wet nurses are part of what collective memory is unwilling to forget.

Through these types of memorial procedures, situated in a particular political conjuncture, the subaltern voice is allowed to reconstruct, both retrospectively and introspectively, its history and generate its narrative beyond the official version. Additionally, the Afro-descendant ethnic-racial identity is produced through these exercises of representing the group's past, to the extent that possessing that memory equates to being a member of the community.

Keywords: wet nurses, identity policies, collective memory, Afro-descendants, artistic expressions.

«Fueron mis senos
quienes te alimentaron,
y al hijo del amo también.
Fui sangre mezclada en el barro
con látigo, humillaciones
y el estupro después.
Desde allí desplegué
al viento mis alas;
madre,
negra,
cimarrona,
lemanjá,
Oxum,
e lansá a la vez.»

Fragmento del poema *Memoria y resistencia*
de Cristina Rodríguez Cabral

Introducción

Las amas de leche de origen africano son una figura histórica claramente identificable, incluso institucionalizada, en el Río de la Plata entre los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Si bien son pocos, algunos estudios historiográficos nos aproximan a las experiencias de vida y de trabajo de estas mujeres lactantes, sea bajo condición de esclavitud, de forma semi-asalariada o asalariada (Allemandi, 2017; Guzmán, 2018; Demarco, 2019; Thul, 2023, y tangencialmente: Barrán, 1989; Osta, 2016; Moreno, 2000; Kandame, 2006). A su vez, el pasado de las nodrizas ocupa un lugar central dentro de la memoria colectiva de la comunidad afrouruguaya contemporánea; puesto que, hay un reconocimiento de parte de los miembros del grupo de que las ancestras han amamantado a más bebés de los/as propiamente engendrados/as desde su arribo forzoso al continente americano.

Precisamente, es objetivo de este trabajo explorar y conocer estas memorias individuales y colectivas, entendidas como tramas elaboradas a partir de una matriz social compartida y entretejidas desde condiciones de opresión racial. Dirigir la atención a la memoria de un sector subalterno que durante siglos sufrió el silenciamiento sistemático a consecuencia de su posición social subordinada, es imprescindible para ampliar los horizontes de la historiografía oficial, además de un acto de reparación deseable y políticamente comprometido (Visacovsky, 2007). Como bien señalan Chagas y Stalla (2008) en su trabajo sobre las memorias de los/as afrodescendientes de la frontera uruguayo

brasileña, es importante dimensionar y poner en valor la riqueza del testimonio memorial.

Comienzo el escrito conceptualizando la memoria colectiva, considerando su dimensión fractal y su capacidad para reforzar sentidos de pertenencia e identidad grupal; adicionalmente, demuestro cómo las memorias afrodescendientes disputan el sentido de la verdad hegemonícamente instituida. Posteriormente, analizo la memoria colectiva construida en torno a la historia de las nodrizas esclavizadas, a través de cuatro obras de arte producidas por artistas y activistas afrodescendientes entre fines del siglo XX y principios del XXI; y dado que la memoria vive en el presente, me interesé por elucidar los sentidos que producen estas narrativas en la actualidad, en el marco de los procesos políticos e identitarios de las que son parte.

De forma más amplia, este análisis se inscribe en mi tesis doctoral donde realicé una etnografía sobre colactancia y parentesco de leche en la comunidad afrouruguaya (FHCE-UdelaR)¹. Para el abordaje de las obras artísticas, realicé entrevistas etnográficas con personas vinculadas a su producción, tanto como a su representación o exhibición.²

1. Durante los estudios de doctorado fui beneficiaria de la Beca de Posgrados Nacionales en Áreas Estratégicas 2018 de la ANII. La investigación que le da origen a los resultados presentados en la presente publicación recibió fondos de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación bajo el código POS_NAC_2018.1_152401. Y de la Beca de Apoyo para la Finalización de Estudios de Posgrado en la UdelaR, 2022, otorgada por la Comisión Académica de Posgrados de la UdelaR.

2. Agradezco a las mujeres afrouruguayas por las conversaciones y entrevistas donde hemos intercambiado sobre las obras analizadas, en especial a Graciela Leguizamón, a Isabel Chabela Ramírez y a Amanda Espinosa. Al Dr. Luis Ferreira (Idaes-Unsam) por sus valiosos comentarios. A mi directora de tesis de doctorado Dra. Ester Massó Guijarro (Universidad de Granada) y a mi co-directora Dra. Susana Rostagnol (FHCE-UdelaR) por sus orientaciones. A Agustina Brena por la traducción del resumen al inglés. De ninguna manera el contenido del artículo les involucra; los errores y limitaciones son exclusivamente mías.

Memoria colectiva, memorias fractales

En las últimas décadas la memoria ha pasado a ser objeto de análisis de diversas ciencias sociales, y del cúmulo de reflexiones teóricas avocadas a su estudio, se puede señalar que se trata de un campo de confrontación dinámico y selectivo, socio-culturalmente construido mediante procesos vinculados al poder, al tiempo, al espacio, a las subjetividades y a sus contracaras: el silenciamiento y el olvido.

La memoria colectiva³ es aquella conformada a partir de un sistema interrelacionado de memorias individuales, mutuamente articuladas a partir de imágenes recíprocas y complementarias del pasado grupal (Bastide, 1994. En: Candau, 2002). Los marcos sociales de la memoria son los que hacen posible esta proyección de las memorias individuales en la memoria colectiva y viceversa, “de hecho, no existen ni memoria estrictamente individual, ni memoria estrictamente colectiva” (Candau, 2002: 66).

Esta configuración de partes que se relacionan a modo de conjunto complementario, me conduce a la idea del fractal que, creo, ayuda a la comprensión de los procesos de imbricación de las memorias en sus diferentes escalas. Desde el enfoque de la fractalidad⁴, los sujetos individuales y colectivos están integralmente implicados, al punto que el grupo encarna al individuo y el individuo al grupo. Sin embargo, la dimensión fractal de las configuraciones memorísticas no debe confundirse con la homogeneización de las memorias individuales ni con la subsunción de las memorias individuales a la colectiva. Las partes meno-

res del fractal son como las caras de un poliedro, completas e independientes en sí mismas, pero al mismo tiempo integran la unidad mayor; así, la fractalidad no es una suma de partes individuales, sino la posibilidad de que las partes menores y autónomas del fractal reflejen su totalidad. Es una cuestión de grado: la persona representa al colectivo y el colectivo a las personas de forma ampliada (Wagner, 2013).

Al mismo tiempo, cualquier sistema de identidades es intrínsecamente fractal (Wagner, 2013) y, de hecho, memoria e identidad son nociones que están íntimamente relacionadas (Candau, 2002). En este sentido, las memorias engloban visiones de mundo, ofrecen marcos de referencia, transmiten afectos y (re)crean valores de grupo cargados de densidad histórica; empero, no son el pasado en sí mismo sino su (re)presentación sujeta a la dialéctica de la constante (re)interpretación, y es justamente en ese ejercicio que se (re)produce el proceso de la identificación (Hall, 2010).

Cuando se trata de grupos étnicos, las memorias y las identidades colectivas suelen estructurarse a partir de hechos traumáticos vividos por la colectividad y que, al haber sobrevivido, exaltan su sentido de pertenencia (Candau, 2002). Remitiéndome al caso afrouruguayo, en entrevista, el genealogista afrouruguayo Jorge Bustamante dimensionaba los impactos del reconocimiento de experiencias trágicas compartidas, en la generación y fortalecimiento de la identidad colectiva:

En la medida en que nos vamos dando cuenta de que nuestras familias tienen una historia compartida, empezamos a tomar conciencia de nuestras raíces y de que somos parte de un colectivo (...) implica descubrir cosas que le dan sentido a la palabra ‘colectivo’, es ahí cuando cobra sentido la expresión ‘somos hermanos’. Acá en los conventillos era muy común decir ‘¿qué hacés hermano?’ es como los esclavos cuando venían en un mismo barco, que si bien en su lugar de origen podían estar enfrentados como tribus, el hecho de haber sido cazados, depositados en los puertos negreros de África, luego transportados en esa travesía del Atlántico, llegados a América, vendidos...

3. El concepto de memoria colectiva fue originalmente propuesto por Halbwachs (2004), y con él sentó las bases para pensar las formas en que la memoria se articula socialmente. Sin embargo, aquí trabajo con una noción de memoria colectiva que trasciende algunos postulados de su elaboración inicial.

4. La idea de *persona fractal* fue desarrollada por Roy Wagner (2013) a partir de su trabajo con los sistemas políticos de los *grandes hombres* melanesios. De allí la tomo para remitir a las memorias.

los hacía pasar por una experiencia horrible común que los hermanaba más allá de la sangre, los hermanaba en esa experiencia terrible, que fue un gran crimen. Entonces ellos cuando se encontraban -por ejemplo- en Brasil que hablaban el portugués, se miraban, se abrazaban, y se decían 'meu malungo', ese 'malungo' era esa hermandad. Había una familiaridad, una hermandad, pero no sanguínea, una hermandad de experiencias de vida que justamente son experiencias negativas, de discriminación, de racismo y cosas que ellos a veces ni querían decir, que se sabían, porque todos los días lo sufrían, pero no se hablaban. (Jorge Bustamante. En: Brena y Uriarte, 2016: 186-7).

Su testimonio se inserta en la paradoja que plantea Stuart Hall (2010: 352) cuando señala que son factores como el desarraigo, la dispersión y la trata esclavista los que unificaron a los sujetos afro-diaspóricos a pesar de sus diferencias; en palabras del autor: "lo que compartimos es precisamente la experiencia de una profunda discontinuidad". Las marcas indelebles del secuestro, la captura, el viaje oceánico, la cosificación, la "compra-venta" y todas las violaciones que la imposición de la condición de esclavitud trajo aparejada, fueron sucediendo al tiempo que se iban tramando estrategias de resistencia, culturas expresivas, formas de organización social propias, lazos sociales y autoafirmación. Precisamente, de la peculiar combinación entre la agencia y la subalternización se fueron dando los procesos de conformación de una constelación ancestral memorable. Adscribirse étnico-racialmente como afrodescendiente o negro/a, significa portar las reminiscencias y emociones que devienen de ese pasado. En ese tenor, es posible decir que portar esa memoria equivale a ser parte del colectivo.

La hermandad a la que hace referencia Jorge Bustamante nos invita a interpretar la diáspora africana como una familia mítica o ancestral que, a su vez, se relaciona con la conceptualización de grupo étnico que propone Kabengele Munanga (2003) al definirlo como un conjunto de individuos que, históricamente o mitológicamente, tienen un origen ancestral común. Pero en la diáspora africana convive la herencia de la racialización. Así, esa ancestralidad compartida, sea en términos reales o imaginados, es conmensurable con la costumbre, registrada en campo, de llamarse *primos/as* o *tíos/as* entre personas afrodescendientes, incluso desconocidas, pero mutuamente reconocidas a partir de rasgos fenotípicos racializados como "negros" con una lectura situada en la nación. En estas memorias se conjugan los procesos de racializa-

ción, etnicización y diaporización, que insertan a las comunidades afrodescendientes en contextos nacionales desde la diferencia y la otrificación (Lao-Montes, 2007; Segato, 2007).

Argumento a continuación que, la producción de la memoria colectiva afrouruguaya sobre las nodrizas forma parte de la construcción de una narrativa propia que entra en clara confrontación con otras formas de representación. Concretamente, refiero al afiche que circuló a nivel nacional a fines del año 2018 convocando a la 33ª edición de la Fiesta de la Patria Gaucha (organizada por el gobierno subnacional de Tacuarembó, Uruguay) cuya protagonista era una ama de leche racializada amamantando a un/a bebé blanco/a. La imagen desató una controversial polémica que he analizado exhaustivamente en un trabajo anterior (Brena, 2022), por haber sido producida desde perspectivas dominantes, blancas y centrípetas.

Por ello, el trabajo etnográfico en torno a las memorias étnico-raciales afrodescendientes exige atender las relaciones de fuerza y de poder que las atraviesan. Su nivel marginal dentro de los discursos dominantes de la nación es parte del resultado de sus vínculos tensos con los estados-Nación circundantes. Al tratarse de sujetos con orígenes y destinos que difieren al tiempo y espacio de la nación (Lao-Montes, 2007), sus memorias se convierten en narrativas contrahegemónicas que disputan el sentido de la verdad histórica, oficialmente instituida.

Memorar siempre es un acto de contar y recontar el pasado motivado por el deseo y por el miedo al vacío de sentido; por ello, en la memoria étnica radica la referencia para saber de dónde se viene, en dónde se está, y hacia dónde se proyecta dicho colectivo.

Arte afrouuguayo y memoria colectiva

La memoria, entendida como ese viaje retrospectivo que nos brinda insumos para estar en el mundo, está contenida en diversos soportes que hacen posible su transmisión. Y si bien la oralidad es un canal privilegiado, está lejos de ser el único. Concretamente, en este apartado me interesa adentrarme en la memoria colectiva de los/as afrouuguayos/as construida en torno a las nodrizas a través del arte.

A tales efectos, me detengo en el análisis de cuatro obras artísticas⁵, producidas entre la última década del siglo xx y las primeras dos décadas del siglo xxi, a las que interpreto como reproductoras de la memoria ancestral colectiva.⁶ A saber: un mural de Rubén Galloza fechado en 1991; un cuadro de Mary Porto Casas pintado en el 2004; una puesta en escena de la Comparsa Estrellas Negras presentada en el año 2006, y un capítulo de un cuento de Graciela Leguizamón publicado en el año 2016.

Los fechados de las obras nos sitúan en un contexto histórico particular, que interesa para dar cuenta de la coyuntura y de las perspectivas desde las que han sido producidas. Como propone Alfred Gell (2016), más que en

propiedades estéticas, el análisis antropológico del arte se centra en el contexto social en que las obras se producen, circulan y reciben. Pero además de la contextualización, su enfoque exige la localización de las obras en los flujos de interacciones sociales concretas, a fin de analizar el papel que desempeñan en el proceso social.

Desde este lugar, el arte abandona el clásico lugar de la codificación simbólica para ocupar el lugar de la acción. El encantamiento del arte produce emociones que le otorgan agencia, es decir, capacidad de producir efectos y respuestas que le dan sentido a su existencia. De ahí, que la antropología del arte se interese por las “relaciones sociales entabladas alrededor de objetos que median la agencia social” (Gell, 2016: 38). A partir de ello, me pregunto: ¿En qué contexto histórico fueron elaboradas las obras? ¿Cuáles son los lugares de enunciación de los/as artistas? ¿Con qué intenciones fueron producidas y qué otras interpretaciones cobraron en el proceso social de su circulación y recepción? ¿Qué afectos y efectos son capaces de provocar?

5. No se trata de un relevamiento exhaustivo de las referencias artísticas hacia las nodrizas afros o negras en el Río de la Plata, sino de una selección de obras producidas por personas afrodescendientes que, por su impacto o significancia, interesan a los efectos de este trabajo.

6. Mediante el vocablo “ancestral” estoy haciendo uso de una categoría nativa que refiere con cierta veneración a las generaciones que “llegaron antes” en términos reales e imaginarios. Alude al conjunto de antepasados/as que se reconocen como tales más allá del sentido ge-

nealógico ya que también incluye una dimensión mitológicamente construida. De este modo, cuando hablo de “memoria ancestral” estoy haciendo referencia a una memoria colectiva que, como toda memoria se construye desde un presente que hace alusión a un pasado, pero que al remitir a los/as ancestros/as busca reforzar la legitimidad del relato y sirve de clave para aglutinar las narrativas desde las que se construye el devenir de la comunidad étnico-racial.

En el seno materno

En una performance que el elenco de la Comparsa Estrellas Negras⁷ representó en el Teatro de Verano Ramón Collazo de Montevideo, en el año 2006 en el marco del Concurso Oficial de Carnaval, se interpretaron parte de las experiencias de vida de la población de origen africano durante la época colonial. De la actuación, me detengo en una puesta en escena que remite a una ama de leche de origen africano, y que es representada por Isabel Chabela Ramírez⁸, una reconocida cantautora y coreógrafa de candombe, militante feminista y antirracista, quien en su vida real es portadora de tradiciones colactantes (Chabela Ramírez. Notas de entrevista. Junio, 2019).

Situada en el periodo colonial y en el contexto de la esclavitud, la nodriza está caracterizada como una mujer socialmente negra, voluptuosa y de mediana edad. Viste con ropa de época, turbante y delantal blanco, pues integra el servicio doméstico y, de hecho, inicialmente se encuentra cocinando.⁹ La secuencia se desarrolla de la siguiente manera: mientras está concentrada en la cocina, escucha a la bebé y exclama “¡la niña, la niña, mi niña!”. La escenografía cambia, para cantarle una canción de cuna.

Figura 1

Escena de la comparsa Estrellas Negras en Teatro de Verano de Montevideo, año 2006.



Nota: Texto e imágenes extraídas de Montañó (2019).

7. Parte del elenco estaba compuesto por: Eduardo Da Luz, Silvana Galati, Elbio Olivera, Isabel Ramírez, Hugo Santos, Alicia García, “Bolita”, Nora Fernández, Sergio Gares, “Morchola”, Darío Piris, Raimundo, Gonzalito, Pedrito, Daniel Gares, Yamila Oviedo, Verónica Guenón, Yanete Álamo, Florencia Cularte, Eduardo Giménez, Diego Paredes, Maxi. Información extraída del Canal de YouTube Oscar Darío Montañó A Todo Candombe!!!

8. Isabel Chabela Ramírez nació en Montevideo en 1958. Posee una vasta trayectoria como activista y artista del candombe. Desde temprana edad estuvo vinculada a las primeras organizaciones de la sociedad civil afrodescendiente como ACSU y OMA, actualmente es Presidenta

de la Casa de la Cultura Afrouruguaya. Integra el Grupo Asesor del Candombe creado en el 2010 por Resolución Ministerial del Ministerio de Educación y Cultura en el marco de la patrimonialización del candombe. Ha formado parte de varias comparsas, principalmente como coreógrafa e integrante del cuerpo de baile. Es cantautora, fundadora y directora del Grupo Coral AFROGAMA.

9. Las amas de leche, además de amamantar a niños/as dados/as a luz por otras personas, ejercían como lavanderas, costureras, cocineras, por lo que se dedicaban al servicio doméstico en general (Demarco, 2019; Allemandi, 2017; Thul, 2023).

De la luminosidad, el movimiento y la actividad en la cocina, la escena nos transporta hacia la oscuridad, la quietud y la calma de la noche. En simultáneo, la protagonista deja de cocinar para maternar. Primeramente, se alerta ante el llamado de “la niña”, a quien de forma inmediata reconoce con propiedad llamándola “mi niña”. Al hablar de “la niña”, anticipa al espectador que se trata de una bebé a quien no engendró, sinestésicamente, el color blanco de la muñeca que la representa,¹⁰ sugiere que posiblemente sea la hija de los amos o patrones. Pero el pronto pasaje hacia “mi niña” da cuenta de que es una bebé a quien cuida y amamanta de forma cotidiana,

y con quien tiene un vínculo tan estrecho que la siente como propia, “en mi pecho hay amor”, le dice, convirtiéndola mediante su expresión en su hija de leche.¹¹ En su regazo, la mujer se funde con la bebé en un tierno abrazo mientras le canta la canción. Su postura corporal, su gesto y su palabra cantada le transmiten al unísono la protección que emana del seno materno, invitándola a conciliar el sueño; así, la escena reafirma la condición de humanidad de un colectivo tratado de formas inhumanas.¹² Se trata de un mensaje que, al haber sido exhibido en el contexto del candombe en el carnaval capitalino, ha estado dirigido a un público masivo (Brena, 2015).

II.

El mural “Afro-Uruguay” pintado por el artista plástico y militante afrouruguayo Rubén Galloza¹³ fechado el 10 de agosto de 1991 y realizado en celebración de los 50 años de ACSUN,¹⁴

es una formidable muestra del lugar central que ocupan las amas de leche en la historia de la población de origen africano en el actual territorio oriental.

Figura 2

Mural Afro-Uruguay de Rubén Galloza, ACSUN (Galloza, 1991).



10. En entrevista *Chabela* me contó que la idea original era realizar una escena diferente y con un muñeco negro, pero en aquel entonces no fue posible adquirirlo en el mercado. La falta de disponibilidad de ese producto, en representación de un bebé racializado, da cuenta de las múltiples expresiones que adquiere el racismo en la sociedad nacional (Chabela Ramírez. Notas de entrevista. Junio, 2019).

11. Si bien la mujer no aparece directamente amamantando, se deduce que es una nodriza. Sobre parentesco de leche en la comunidad afrouruguaya ver, Brena (2020).

12. Sobre esta idea ver, Mintz y Price (2012).

13. Pintor y poeta afrouruguayo 1926-2002. Su vasta obra ha sido dedicada a la historia y cultura afrodescendiente. Fue activista del movimiento social afrouruguayo y secretario ejecutivo de ACSU en 1955 (Andrews, 2010).

14. Asociación Cultural y Social Uruguay Negro, fundada en 1941 bajo la sigla ACSU, Asociación Cultural y Social Uruguay.

Organizado en una especie de línea de tiempo vertical, las imágenes están ordenadas cronológicamente en una secuencia descendente. Se pueden diferenciar al menos tres grandes momentos: la trata transatlántica, el período colonial y la época moderna.¹⁵

En la parte superior, se plasma la partida desde tierras africanas y el arribo forzoso a las Américas. El desarraigo es graficado por una localidad despoblada que “queda atrás”, representada por viviendas circulares de adobe y techo de paja, rodeadas por un tipo de vegetación que podría asociarse a la sabana africana. Algunas embarcaciones, si bien de pequeño porte, simbolizan la travesía marítima. La llegada es representada mediante cuatro personas negras cautivas, desnudas, que son trasladadas a pie y amarradas por sus cuellos de forma concatenada, marcando los brutales comienzos de la esclavitud.

Seguidamente comienza el relato de la vida pre-colonial, colonial y poscolonial donde las personas africanas y afrodescendientes esclavizadas son representadas a partir de los trabajos típicamente desempeñados en la economía rural y urbana: un albañil, una pareja de labradores, dos soldados, un cargador descalzo, una lavandera, una vendedora ambulante (posiblemente pastelera), un farolero y un cochero. Los soldados están a caballo y uniformados como integrantes de las tropas milicias de pardos y morenos; su porte y tamaño levemente mayor podría interpretarse a partir del importante rol que éstos cumplieron en las guerras por la independencia (en una escena reforzada con el trasfondo de un sol saliente, en alegoría al amanecer de la patria); dicha participación, de forma no menor, les permitió acceder a su libertad. Ubicada en el centro y en mayor tamaño sobresale la figura de una ama de leche, con turbante y vestido amplio de época colonial blanco, su mirada distendida se dirige hacia el bebé blanco que se encuentra amamantando. A su lado

izquierdo se ubican los reyes de las salas de nación, ataviados con sus trajes y elementos característicos, sentados en sus tronos.¹⁶

En el peldaño inferior del mural se representa la vida de los/as afrouruguayos/as en la sociedad nacional de mediados del siglo xx hasta la década de 1990. En orden horizontal y de izquierda a derecha se observan dos tambo-rileros representativos de la comparsa moderna y un jugador de fútbol, en alusión a dos expresiones mediante las que el colectivo afro ha ganado visibilidad en la sociedad envolvente.¹⁷ A continuación, le siguen niños/as escolares, un joven liceal leyendo, una mujer de oficio indefinido, una taquígrafa, dos constructores y un hombre formalmente vestido leyendo un diario. Así, el mural concluye poniendo énfasis en los logros alcanzados en materia de cultura, educación y trabajo.

Los obreros de la construcción están uniformados y usan cascos para su protección, la taquígrafa podría estar aludiendo al ingreso de la población afrodescendiente a los empleos de la administración pública y, en conjunto, al trabajo formal, la seguridad social y al salario fijo asegurado. La persona que lee el periódico, bien podría remitir a la vasta producción periodística afrouruguaya del siglo xx donde la comunidad fue publicando una narrativa propia.¹⁸ La infancia y la adolescencia afrodescendiente recién aparecen en este momento con los uniformes característicos de la educación pública primaria y secundaria, haciendo una analogía a las nuevas oportunidades de integración ciudadana que gozan esas nuevas generaciones y que con esfuerzo deben aprovechar.

Sobre este punto es importante considerar que el mural es realizado por un activista afrodescendiente vinculado a la directiva de ACSU, en cuya sede fija un mensaje dirigido a la población afrouruguaya. En su cincuentenario, y como señala Andrews (2010), el perfil de la asociación ha sido luchar por los

15. Agradezco especialmente a Amanda Espinosa, dirigente de ACSUN, por abrirme las puertas de la asociación y por los diálogos mantenidos respecto a la interpretación del mural.

16. Interpretaciones realizadas a partir de la información que aporta la producción historiográfica sobre el pasado de la comunidad afrouruguaya. En este caso, refiero a: Alfaro y Cozzo (2008), Chagas y Stalla (2008), Frega et al. (2008), Montaña (2008), Borucki (2009), Borucki et al. (2009), Andrews (2010), Frega et al. (2019) y Thul (2023).

17. Respecto a las manifestaciones artísticas y deportivas mediante las que la población afrodescendiente ha ganado visibilidad en la sociedad nacional a partir de la segunda mitad del siglo xx ver, Andrews (2010) y Ferreira (2003).

18. Sobre prensa afrouruguaya de parte del siglo XIX ver, Gortázar (2006) y Fernández (2021), y de parte del siglo XX ver, Andrews (2010).

mismos derechos de la clase media blanca, confiando en la igualdad de oportunidades que podía brindar un país reconocido por su tradición democrática; pero la apuesta exige trabajo duro, estudio, buenos modales y moral por parte de la población afrouruguaya.

El pasaje que realiza el mural atraviesa siglos, y es un tránsito por la trata esclavista y la subalternidad racial, pero también por las formas de organización y prácticas culturales propias, así como por la cultura letrada y los/as intelectuales orgánicos/as. El marcado contraste de las imágenes del vértice superior izquierdo respecto a las del inferior derecho parece buscar la exaltación de la capacidad de resiliencia de una comunidad en ascenso.

Por su parte, mientras que todas las personas representadas en el mural son ostensiblemente afrodescendientes o negras, en el corazón de la obra una escena gana la atención: la del bebé blanco sostenido y amamantado por la nodriza negra. La referencia inter-racial, junto a su dimensión y centralidad, aparece conciliando el conflicto racial de antaño, pues la secuencia horizontal que continua a partir de la nodriza refiere a la integración de los/as afrodescendientes a la sociedad nacional. La madre negra y su lactancia es utilizada como alegoría del contacto entre sectores sociales racializados, y el vínculo amoroso que envuelve a la nodriza con el bebé como metáfora de equidad racial. El ama de leche figura como protagonista del mural y en torno a ella se narra la historia de la comunidad afrouruguaya.

Figura 3

Cuadro de ama de leche de Mary Porto Casas (Porto Casas, 2004)



Expoliaciones lactantes

III.

El cuadro realizado por la artista plástica, artesana y activista afrouruguaya Mary Porto Casas,¹⁹ llamativamente también fue realizado para ACSUN en el año 2004 y se conserva en su sede. Allí se retrata a una nodriza de origen africano, con turbante blanco y vestido rosa de cuello blanco, que sostiene en sus brazos a un bebé blanco envuelto en su rebozo del mismo color; el pecho de la mujer está descubierto sugiriendo que acabó de amamantarlo. Está parada, y su mirada se fija desafiadamente hacia algún punto que la obra no alcanza a mostrar, pero da sensación de estar vigilando a sus amos o algún agente amenazante. En la parte inferior, se asoman dos niños afros o negros, que le dan la espalda al cuadro para mirar a, quien podría, ser su madre. No son bebés lactantes, sino niños. La ausencia de la criatura que le habría generado la producción de leche humana con la que amamanta a ese bebé anuncia la tragedia del arrebato o muerte del infante.

Al tener la oportunidad de entrevistar a la autora de la obra puede conocer sus intenciones. Con este cuadro, la artista busca rebatir la imagen amorosa y romántica con la que frecuentemente el imaginario nacional evoca a las amas de leche; de forma más amplia su producción artística tiene como objetivo transmitir la capacidad de resistencia de la población afrodescendiente. Precisamente, Mary buscó expresar la impotencia, el dolor y la condición impuesta de ese trabajo lactante. Los niños están esperando a que pueda dejar de atender al bebé para reunirse con su madre, y figuran para concientizar sobre la postergación hacia los hijos propios que debieron soportar las nodrizas esclavizadas puestas al servicio de la prole de los amos. Su expresión corporal y gestual es tensa, su incomodidad sobre la situación es una muestra de insumisión al orden racial dominante (Mary Porto Casas. Notas de entrevista. Marzo, 2019).

Ahora, si bien la intencionalidad cobra un lugar central en la producción artística, su interpretación no se limita a los sentidos atribuidos por su autora. Alfred Gell (2016) señala que, aunque la capacidad de agenciamiento de una obra de arte indexe las intenciones de sus creadores (porque se trata de objetos y no de seres -en sí mismos- intencionales) el público hacia el que se dirige no siempre es paciente y también es capaz de producir agencia mediante la creación de nuevas apropiaciones; lo que en términos de Hall (2010) es parte del pasaje entre la codificación y la decodificación. De esta manera, cabe preguntarse qué otras lecturas podrían hacerse del cuadro en cuestión.

Considerando los estrechos vínculos afectivos que las amas de leche de origen africano llegaron a desarrollar para con los/as bebés que amamantaron, con quienes incluso alcanzaron a generar de parentesco de leche (Osta, 2016; Guzmán, 2018), es posible identificar en la obra a una madre que sostiene aprensivamente a su hijo/a de leche para que no se lo quiten. Mientras su mano izquierda sostiene al bebé, la derecha lo prende firme; desde esta perspectiva, su expresión corporal y gestual tensa podría ser parte de una posición defensiva ante una posible separación forzada con la criatura. Sus otros hijos podrían estar pendientes de los movimientos de su madre o a la espera de alguna indicación para actuar en defensa de su hermano/a de leche.²⁰

Como bien constata la historiografía en base a documentos de época (Osta, 2016; Guzmán, 2018), la multiplicidad de formas y sentidos que alcanzaba la violencia padecida por las personas lactantes, no se limitaba a los casos en que un bebé lactante era arrancado de los pechos de la madre que lo/a engendró. En ocasiones no infrecuentes, el amamantamiento hacia bebés ajenos generaba intensos

19. Mary Porto Casas nació en Saranadí del Yí, departamento de Durazno, en 1960. Su producción artística dedicada a la población afrouruguaya goza del reconocimiento de su comunidad. Posee una destacada trayectoria dentro del movimiento social afrodescendiente y feminista, ha participado en Orga-

nizaciones Mundo Afro y conformado agrupaciones de mujeres afrouruguayas emprendedoras como Nzinga.

20. Agradezco al Dr. Luis Ferreira por sugerir esta interpretación.

vínculos afectivos mediante los que la mujer lactante se convertía en madre de la criatura amamantada por ella que, de ajena, devenía en propia. Pero esos lazos de parentesco de leche también solían ser repentinamente cortados cuando el trabajo lactante y de cuidado llegaba a su fin. En estos casos, las nodrizas perdían al/la hijo/a de sangre primero, y al/la de leche después. Y si bien los/as hijos/as consanguíneos/as de las amas de leche distaban de tener su sobrevivencia asegurada, la situación de los/as bebés que les entregaban

no presentaba una suerte tanto mejor: a la separación de sus progenitoras les seguía la abrupta separación de sus madres de leche, es decir de la persona que los amamantó y cuidó durante sus primeros años de vida. Se trata de una serie de procedimientos dirigidos desde los sectores dominantes que sistemáticamente transformaban las relaciones afectivas profundas entabladas desde el seno materno, en relaciones contractuales, rutinarias, descarnadas y capitalistas.

IV.

De reconocida trayectoria, la poeta, escritora y militante social afrouroguaya Graciela Leguizamón,²¹ con una historia de vida vinculada a la compartición de la lactancia (Graciela Leguizamón. Notas de entrevista. Octubre, 2014), ha trabajado por el reconocimiento de las amas de leche de origen africano. Así lo ha hecho de forma expresa en una nota de su autoría titulada “Las Amas de Crianza: un canto a la naciente sociedad colonial” (Leguizamón, 2011) y tangencialmente en su primera obra edita “Akina Gabina. La que cuenta historias

desde este lado del océano” (2016) en cuyo análisis me detengo a continuación.²²

Se trata de una ficción narrada a modo de autobiografía de una mujer africana, que de niña fue víctima del traslado forzoso hacia América para ser esclavizada. Entre las varias tareas impuestas por sus amos, fue obligada a ejercer como nodriza, pues Akina cursaba una gestación al mismo tiempo que su ama Lucía. Y fue después de atender el parto del ama que ella pudo parir a su hija. Inmediatamente, debió hacerse cargo de ambas criaturas.

Figura 4

Figura 4. Imagen del libro *Akina Gabina* y de los/as muñecos/as de trapo (Leguizamón, 2016b).



21. Graciela Leguizamón nació en Montevideo en el año 1950. De su trabajo se destaca la creación de REDAFU Red de Escritores/as y Creadores/as Afrodescendientes, a través de la que ha organizado destacados eventos literarios.

22. Imagen tomada del Facebook de Akina Gabina (28 de abril del 2021) en promoción de las presentaciones del libro que, de forma conjunta, se hacían con un taller de confección de muñecos de trapo a fin de representar a la

protagonista. Tuve la oportunidad de participar junto a mi familia en una de las instancias, en julio del 2016 en la sede de la Casa de la Cultura Afrouroguaya. Las mismas, eran organizadas por la propia autora, quién al momento de elaborar las muñecas, solía resaltar que se trataba de un ama de leche. Nótese cómo en la imagen, Akina es representada sosteniendo a dos bebés, a su hija consanguínea y al hijo engendrado por el ama Lucía.

Si bien todo era complejo, lo más angustiante era dar la teta. Me gustaba hacerlo, pero impotente, dolía que antes que dar el alimento a mi propia hija, debiera atender en todo al hijo de Lucia. La bebita era inteligente, así que lloraba antes que el hijo de Lucia, cuando tenía hambre. Por eso podía alimentarla, con la mejor leche, porque era de ella, a ella le pertenecía, y trataba que quedara un sobrante adecuado para el otro bebe.

Por más ama que fuera, Lucia también había sido madre, y también tenía leche en sus senos! pensé. Pero la niña Lucia no quería estropear su figura, al punto que a veces parecía no amar a su hijo. (Leguizamón, 2016: 39-40).

El fragmento corresponde al capítulo xiv del cuento, y es una expresión de la expoliación que sufrieron los bebés lactantes y las mujeres-madres de origen africano obligadas a trabajar como nodrizas.

Si bien Akina tuvo la suerte que no corrieron muchas madres en situación de esclavitud de permanecer junto a su hija, fue forzada a priorizar el amamantamiento del amito. Sin embargo, tanto ella como su bebé recién

nacida se las ingeniaron para desarrollar estrategias lactantes de supervivencia, como “llorar antes” para lograr ser amamantada por su madre. Una escena semejante plasmó la escritora estadounidense Toni Morrison (2001) en su novela *Beloved* ambientada en la segunda mitad del siglo xix. La protagonista, Sethe, una mujer afroamericana esclavizada, describe el dolor que sintió cuando le robaron su leche, mientras narra la brutal historia de cómo ella misma fue amamantada:

Nadie volverá a coger mi leche salvo mis propios hijos. Nunca tuve que dársela a otros... y la única vez que me ocurrió me la quitaron... me sujetaron y la cogieron. Leche que pertenecía a mi niñita. Nan tenía que amamantar a los bebés blancos y a mí también, porque ma estaba en el arrozal. Los bebés blancos la tenían primero y a mí me daba lo que quedaba. O nada. Nunca mame una leche que pudiera llamar propia. Sé lo que es estar sin la leche que te pertenece, tener que luchar y chillar para recibirla, y que quede tan poquita. (Morrison, (2001: 264).

A partir del contexto norteamericano, Hill Collins (2007) puntualiza que mientras la socialización de los/as niños/as blancos/as transcurre en un sistema de privilegio racial, los/as niños/as negros/as deben aprender a sobrevivir desde muy temprana edad. En consecuencia, las mujeres negras han dedicado buena parte del trabajo materno a luchar por la vida de sus hijos/as, y a pesar de que la autora parte de experiencias modernas que no mencionan la lactancia, interesa a los efectos de dimensionar cómo las maternidades negras han tenido lugar en contextos altamente opresivos. Por otra parte, si bien el contexto en que Leguizamón (2016) le da vida a Akina no es directamente extrapolable al que Morrison (2001) le otorga a Sethe, ambos son ejemplos decimonónicos de historias lactantes abusadas, racializadas, desviadas y entrecortadas, que distintas escritoras proyectan sobre diferentes puntos del continente americano.

Volviendo a la obra de Leguizamón (2016), el segundo párrafo transcripto demuestra cómo Lucia, si bien tuvo producción de leche, no amamantó y dispuso de la leche de Akina para garantizar la lactancia de su hijo. Con nitidez se observan no sólo los mecanismos de gestión del cuerpo reproductor, sino también las formas diferenciales de proceder conforme a las categorizaciones raciales. A través de la voz de Akina que se cuestiona los cánones estéticos que privan a una mujer-madre lactante de amamantar, la autora interpela la desvalorización social que recae sobre la lactancia humana.²³ Y si bien incorpora una preocupación moderna por el seno y la figura femenina extemporánea, apropiadamente da a entender que disponer de una nodriza era una forma de ostentar una posición social privilegiada. Precisamente, en la época las nodrizas y los/as bebés amamantados/as por ellas eran cosificados/as y exhibidos/as como

23. A este respecto, ver Brena (2020).

signos de distinción y estatus social (Bourdieu, 1988). Finalmente, señala la vinculación entre la lactancia y el amor materno; por inferencia, al haber amamantado al hijo de los

amos, Akina posiblemente haya desarrollado lazos afectivos con ese bebé, e incluso parentesco de leche, a pesar de la indeseable situación en que debió hacerlo.

Resistencia al olvido

A través de estas cuatro expresiones artísticas se puede trazar una narrativa de parte de la memoria de la población afrouruguaya construida durante el cambio del siglo xx al xxi. Se trata de una compilación de artes verbales y extra-discursivas, que incluyen discursos orales y textuales, expresiones performáticas y pictóricas, sobre las nodrizas en circunstancias concretas, relacionadas a elementos significativos del pasado grupal interpretados a la luz del presente.

Sobre este último punto, es relevante señalar que no es casualidad el eje temporal en el que nos sitúa la producción de las obras. Según Lao-Montes (2009) desde fines de los años ochenta y principios de los noventa hasta la fecha, nos encontramos en el cuarto ciclo de política racial negra²⁴ en las Américas que, entre otras cosas, se caracteriza por el surgimiento de una constelación de organizaciones de la sociedad civil explícitamente autodefinidas como negras en Latinoamérica. Este ciclo está marcado por el proceso hacia Durban²⁵ y por la emergencia de nuevos proyectos de políticas identitarias. A su vez, a escala nacional, se trata de una coyuntura que remite al contexto de redemocratización política, que resultó favorable para la revisión de las narrativas fundantes de la nación. En este marco, el movimiento afrouruguayo ha venido produciendo y aprovechando este

momento propicio para resquebrajar el ideal de nación blanca y homogénea sedimentado durante casi dos siglos, e introducir sus intereses al proyecto de nación (Ferreira, 2003).

Como he dicho, los/as artistas de las obras analizadas han tenido una militancia activa en estas organizaciones y han sido agentes protagonistas de estos procesos. Sus creaciones artísticas son parte de una política identitaria que busca visibilizar la memoria colectiva, que lucha por el reconocimiento de su comunidad y que demanda la superación de las inequidades étnico-raciales. Sus obras son producidas desde un *locus* de enunciación afro o negro capaz de proponer una interpretación alternativa respecto a las nodrizas y los impactos del sistema esclavista en el Río de la Plata. Se trata de un posicionamiento diametralmente diferente al de los sujetos que produjeron el afiche de la 33ª edición de la Fiesta de la Patria Gaucha,²⁶ quienes al no tener vínculo con los proyectos políticos de las organizaciones sociales afrouruguayas ni con la historia de dicha población, representaron a una nodriza de origen africano desde posiciones hegemónicas; y si bien el afiche es posterior a las obras aquí analizadas, se desconsideró completamente el acumulado reflexivo que detenta el movimiento social afrouruguayo sobre las amas de leche, en su proceso de elaboración (Brena, 2022).

24. La propuesta de la política negra en términos de ciclos raciales, fue originalmente desarrollada por Sawyer en el año 2006 (citado por Ferreira, 2013), y es definida como dinámicas secuenciadas de períodos cortos de rápida emergencia en una estructura de crisis y cambios del estado (enmarcados en cambios transnacionales) que brinda oportunidades favorables para la movilización social, y momentos largos de relativo equilibrio signados por la incorporación de esas demandas, reflujo y cooptación. El campo de la política racial negra en la región es resultado de tres procesos entrelazados: movimientos sociales de afrodescendientes; políticas de

estado étnico-raciales; y la importancia cada vez mayor de actores transnacionales de carácter diverso (Lao-Montes, 2009; Ferreira, 2013).

25. Conferencia Mundial Contra el Racismo, la Discriminación Racial y las Formas Conexas de Intolerancia, llevada a cabo en el año 2001 en Durban, Sudáfrica, que constituyó un hito en la historia de los movimientos sociales afrolatinoamericanos.

26. La Comisión Organizadora de la fiesta le encomendó la obra al artista plástico Fernando Fraga.

Al igual que la identidad, la memoria étnica se construye en oposición a los regímenes de dominación (Candau, 2002). Así, la memoria afrodescendiente le hace frente al racismo imperante en la sociedad envolvente y a las constricciones para hacer emerger su propia voz. A través de estas memorias, agentes de la comunidad se brindan la posibilidad de contar su propia historia grupal y de elaborar su pasado; desde el poder de “hacerlo”, modelarlo e interpretarlo (Jelin, 2005). El arte vehiculiza intenciones y actúa como un medio de acción social capaz de afectar el contexto social en que se inserta, y a partir del que obtiene agencia y nuevas, posibles, interpretaciones (Gell, 2016); en este caso se trata de un conjunto de obras que vehiculizan versiones obturadas desde posiciones hegemónicas.

Ahora bien, que exista una memoria colectiva no quiere decir que se replique de forma idéntica entre los individuos del grupo, pues memorar es un ejercicio de retornar al pasado no exento de variabilidad interpretativa (Jelin, 2005). Lejos de ser unívoca, la memoria colectiva está compuesta de memorias múltiples convergentes, divergentes y hasta antagónicas (Candau, 2002). En las obras analizadas se encuentran diversidad de interpretaciones que derivan del contexto social en que fueron producidas, de las circunstancias en que serían reproducidas y del público hacia el que iban dirigidas. Pero independientemente de la forma en que cada artista haya destacado, ordenado y valorado uno u otro aspecto, ninguno/a omitió el marco represivo en el que se sedimentó la práctica del amamantamiento hacia más bebés de los propiamente engendrados. Lo que nuevamente traza una diferencia insalvable con el afiche de la Fiesta de la Patria Gaucha que, al plasmar una imagen puramente amorosa, olvidó el contexto de opresión racial en que ese tipo de lactancias tenían lugar (Brena, 2022).

Sea para exaltar el sufrimiento provocado por el amamantamiento forzado, para demostrar las estrategias de resistencia desplegadas para continuar amamantado a los/as hijos/as consanguíneos/as, o para dar cuenta de las posibilidades de generar vínculos humanos pese a las condiciones inhumanas y hasta de revertir amorosamente los sentidos de la práctica para transmitir los valores del grupo, en ningún caso las interpretaciones aparecen disociadas de la historia de la esclavitud, la explotación y la ruptura. Pensemos en los cuatro sujetos aprisionados en el mural de Galloza, el ama Lucia en el cuento de Leguizamón, los hijos esperando por su madre en el cuadro de Porto Casas, la escena situada en el régimen esclavista en la performance de Estrellas Negras.

Candau (2002) señala que las memorias étnicas se estructuran a partir de hechos históricos trágicos vividos por el grupo. Evocar a ese pasado traumático en sus múltiples dimensiones brinda asideros para fortalecer el sentido de pertenencia a un colectivo al que persistentemente se le ha negado el derecho a su identidad.

Estas obras de arte son parte de una memoria elaborada desde subjetividades implicadas ideológicamente con una lucha que se resiste a olvidar ciertos acontecimientos fundantes de las historias de vida de la población de origen africano en las Américas; pues memoria y olvido son dos caras de una misma moneda. Precisamente, allí reside un símbolo innegociable desde la perspectiva de los miembros de la comunidad (Carvalho, 2002). La memoria, como la identidad, se produce dentro del ejercicio de la representación y a partir del acto de recontar el pasado (Hall, 2010); en ese retorno la huella de la esclavitud es ineludible.

20. La Comisión Organizadora de la fiesta le encomendó la obra al artista plástico Fernando Fraga.

Bibliografía

- Alfaro, Milita y Cozzo, José. (2008). *Mediomundo, sur, conventillo y después*. Montevideo: MedioyMedio.
- Allemandi, Cecilia. (2017). *Sirvientes, criados y no-drizas. Una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires (fines del siglo XIX y principios del XX)*. Buenos Aires: Teseo.
- Andrews, George. (2010). *Negros en la nación blanca: Historia de los afro-uruguayos 1830-2010*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Barrán, José (1989). *Historia de la sensibilidad en Uruguay. Tomo I: La cultura "bárbara" (1800-1860)*. Montevideo: Banda Oriental.
- Borucki, Alex. (2009). *Abolicionismo y tráfico de esclavos en Montevideo tras la fundación republicana (1829-1853)*. Uruguay: Biblioteca Nacional.
- Borucki, Alex; Chagas, Karla; Stalla, Natalia. (2009). *Esclavitud y trabajo. Un estudio sobre los afrodescendientes en la frontera uruguaya 1835-1855*. Montevideo: Mastergraf.
- Bourdieu, Pierre. (1988). "Introducción". En: Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Ed. Taurus. Trad. Martínez, Óscar, Unam. En: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-IntroduccionDistincion.pdf>
- Brena, Valentina. (2022). La madre (negra de la) patria. Raza, género y nación en una fiesta tradicional. *Horizontes antropológicos*, año 28, n° 63, p. 71-103. Porto Alegre, mayo/ago. 2022.
- Brena, Valentina. (2020). Vivencias corpóreas. Análisis etnográfico del parentesco de leche en la comunidad afrouruguaya. En: Portes, E.; Da Costa, L.; Romão, F.; Donizete, S. (Orgs.), *Corpus plurais: gênero, reprodução e comensalidades, Série Sabor Metrópole*, 12, p.77-98. Salvador: EDUFBA.
- Brena, Valentina. (2015). Historias de lucha entre la resistencia, la dominación y la liberación. Candombe es 'todo, mi vida, un sentir'. En: Pérez, Helvecia (Ed.), *Patrimonio vivo de Uruguay: Relevamiento de Candombe*, p. 69-169. Montevideo: Monosanta.
- Brena, Valentina; Uriarte, Pilar. (2016). Políticas de identidad y población afrodescendiente en Uruguay. *Trama*, año 7, n° 7, p. 183-195. Montevideo, diciembre 2016.
- Candau, Joël. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Carvalho, José. (2002). Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable. *Serie Antropología*, 311.
- Chagas, Karla; Stalla, Natalia. (2008). Recuperando la memoria: Afrodescendientes en la frontera uruguayo brasileña a mediados del siglo XX. Montevideo: MEC.
- Demarco, Cecilia. (2019). "Amas mercenarias". Amas de leche en el discurso médico. Montevideo 1900- 1930. *Revista Anuario del Área Socio-Jurídica*, 11(1), p. 51-72.
- Fernández, Amparo. (2021). *El negro no es gente: La diáspora africana y la deconstrucción de la sumisión Prensa afrouruguaya y discurso en el siglo XIX*. Montevideo: Ed. Universitarias.
- Ferreira, Luis. (2003). *El movimiento Negro en el Uruguay (1988 - 1998): una versión posible: Avances en el Uruguay post-Durban*. Montevideo: Ediciones Étnicas-Mundo Afro.
- _____. (2013). Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial. En: Guzmán, Florencia y Geler, Lea (Comp.), *Cartografías afrolatinoamericanas: Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, p.217-240. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Frega, Ana; Duffau, Nicolás; Chagas, Karla; Stalla, Natalia. (Coords.). (2019). *Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay*. Uruguay: MIDES-FHCE.
- Frega, Ana; Chagas, Karla; Montañó, Óscar; Stalla, Natalia. (2008). Breve historia de los afrodescendientes en el Uruguay. En: Scuro (Coord.), *Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay*, p.5-93. Montevideo: Mastegraf.
- Galloza, Ruben. (1991). Afro-Uruguay [mural]. Recuperado de <http://d-scholarship.pitt>

[edu/21148/4/31735066980081optimized.pdf](https://www.repositorio.cepal.org/bitstream/handle/10665/4/31735066980081optimized.pdf)

[crianza-un-canto-la.html](https://www.crianza-un-canto-la.html)

- Gell, Alfred. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- Gortázar, Alejandro. (2006). La “sociedad de color” en el papel la conservación y el progresista dos semanarios de los afro-uruguayos. *Revista iberoamericana*, 214, p. 109-124.
- Guzmán, Florencia. (2018). ¡Madres negras tenían que ser! Maternidad, emancipación y trabajo en tiempos de cambios y transformaciones (Buenos Aires, 1800-1830). *Tempo*, 24(3), p. 450-473.
- Halbwachs, Maurice. 2004. Los marcos sociales de la memoria. Madrid: Anthropos.
- Hall, Stuart. (2010). Sin garantías: *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñón Editores.
- Hill Collins, Patricia. (2007). Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing About Motherhood. En: O'Reilly, Andrea, *Maternal Theory: Essential Readings*, p.311-330. Canada: Demeter Press.
- Jelin, Elizabeth. (2005). Exclusión, memorias y luchas políticas. En: Mato, Daniel. *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, p. 219-239. Buenos Aires: CLACSO.
- Kandame, Néstor. (2006). Colección de anuncios sobre esclavos. Montevideo: Impresora Aragón.
- Lao-Montes, Agustín. (2009). Cartografías del campo político Afrodescendiente en América Latina. *Universitas Humanística* n°68, p. 207-245, Colombia.
- _____. (2007). Hilos descoloniales. Translocalizando los espacios de la diáspora africana. *Tabula Rasa* (7), p. 47-79.
- Leguizamón, Graciela. (2016). Akina Gabina: *La que cuenta historias desde este lado del océano*. Montevideo: Del Latón.
- _____. (2016b). [Foto de muñecas y libro Akina Gabina. Página de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/akinagabina/about>
- _____. (2011, setiembre 5). Las Amas de Crianza: un canto a la naciente sociedad colonial [Publicación en blog]. Recuperado de <http://redes-crea.blogspot.com.uy/2011/09/las-amas-de-crianza-un-canto-la.html>
- Mintz, Sidney y Price, Richard. (2012). El origen de la cultura africano-americana. Una *perspectiva antropológica* (Trad. Santoveña, A.). México: Clásicos y contemporáneos en Antropología.
- Montaño, Óscar. (2019) [Oscar Darío Montaño A Todo Candombe!!!]. *Estrellas Negras. Año 2006. Teatro de Verano, primera parte* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zvTiUncVqBQ>
- Montaño, Óscar. (2008). *Historia Afrouruguaya*: Tomo I. Montevideo: Mastergraf.
- Moreno, José. (2000). El delgado hilo de la vida: los niños expósitos de Buenos Aires, 1779-1823. *Revista de Indias*, 60(220), p. 663-685.
- Morrison, Toni. (2001[1987]). *Beloved*. Trad. Menéndez, Iris. Barcelona: Novoprint.
- Munanga, Kabengele. (2003). “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”. Palestra proferida n° 3 Seminário Nacional Relações Raciais e Educação-PENESB-RJ, 5/11/2003.
- Osta, María. (2016). Niños y Niñas, expósitos y huérfanos en Montevideo del siglo XIX. *Revista de la Facultad de Derecho*, 41, p. 155-189.
- Porto Casas, Mary. (2004). [Cuadro nodriza]. Recuperado de http://www.candombe.com.uy/mary_obras.html.
- Segato, Rita. (2007). La nación y sus otros. *Raza etnicidad y diversidad religiosa en tiempo de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Thul, Florencia. (2023). Género, raza y clase en la formación de un mercado de trabajo capitalista. Las amas de leche de Montevideo (1852-1890). *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 21, p. 6-26.
- Visacovsky, Sergio. (2007). Cuando las sociedades conciben el pasado como “memoria”: un análisis sobre verdad histórica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino. *Antípoda*, 4, p. 49-74.
- Wagner, Roy. (2013). La persona fractal. En: Cañedo, Montserrat (ed). *Cosmopolíticas: Perspectivas antropológicas*. Madrid: Ed. Trotta.