

Imagen y espacio. Las lavanderas y la ciudad de Buenos Aires (ca. 1840-1920)

VIVIANA E. BARTUCCI¹

Resumen

Se pretende un acercamiento original a la Historia a través de fuentes artísticas que permitan descubrir aspectos ausentes o escasamente relevados en los otros documentos. Una doble indagación será el punto de partida: la imagen de las lavanderas recreada por varios pintores y el espacio público en que los habitantes porteños solían verlas –la ribera del río y, a partir de mediados del siglo, lavaderos públicos. Dos lenguajes artísticos se manifestaron en el período estudiado, el costumbrismo y realismo social, y, en el plano urbanístico, desde fines del siglo XIX, el modelo parisino de ciudad y la problemática de la distribución del agua. El análisis indagará también en la asociación de la labor de las lavanderas con otros asuntos recreados en la plástica de la época abordada, en especial la epidemia de fiebre amarilla, y en el desarrollo de tipos temáticos semejantes en la obra de artistas americanos y europeos.

Palabras clave

Historia de las mujeres - Trabajadoras - Ciudad de Buenos Aires - Fuentes artísticas

1 USAL.

Abstract

This paper aims to approach history in an original manner, through artistic sources which would allow discovering absent aspects or aspects which are not so relevant in the written documents. A double investigation will be the starting point: the image of the laundrywomen recreated by several painters and the public space in which the people from Buenos Aires used to see them –at the riverbank, and as from the middle of the century, at the public laundry places. Two artistic languages are manifested during the period under study, the Costumbrismo and the social realism, and, in the urban level, as from the end of the nineteenth century, the Parisian model of the city and the problem of the distribution of water. The analysis will also investigate the association of the work of the laundrywomen with other issues recreated in the art of that time, specially the yellow fever epidemics, and in the development of other similar thematic types in the works of American and European artists.

Key words

History of women - Women workers - City of Buenos Aires - Artistic Sources

El punto de partida de la presente investigación es mi tesis doctoral sobre las trabajadoras argentinas a través de las obras teatrales del período 1880- 1950; en ella la literatura dramática demostró que puede constituirse en fuente histórica.² Así, aparte de confirmar algunas conclusiones historiográficas y revisar otras, surgieron nuevas miradas sobre el pasado de las trabajadoras e interrogantes para futuras indagaciones. El tema de las lavanderas constituye un ejemplo de lo último. En este trabajo, partiendo de las conclusiones obtenidas en el anterior, una doble indagación será el punto de partida: la imagen de las lavanderas recreada por varios pintores y el espacio público en que los

2 VIVIANA BARTUCCI, *El trabajo de la mujer en las obras teatrales argentinas del período 1880-1950*, Buenos Aires, 2011. Inédita. Tesis de doctorado defendida en USAL. Facultad de Historia, Geografía y Turismo, 26/09/2012. Una versión de la tesis puede consultarse en la Biblioteca Central de la USAL.

contemporáneos solían verlas. Se trata de un primer acercamiento, el que se espera ampliar en próximas investigaciones mediante la ampliación del *corpus* documental.

Al igual que las planchadoras, las lavanderas fueron recreadas por la literatura dramática ejerciendo su ocupación fuera del hogar de sus patronos, en un marco informal; a diferencia de las primeras, carecían de la posibilidad de progresar económicamente a través de su tarea. El conocimiento de reproducciones visuales referentes a su labor, en la ciudad de Buenos Aires, despertó mi inquietud respecto a la correspondencia entre las fuentes literarias, trabajadas en la tesis, y las plásticas, a la par que me motivó a investigar sobre el espacio privilegiado de su labor, el Río de la Plata.

Esta área laboral ha sido poco tratada en la historia de las trabajadoras argentinas; así, en la única obra sistemática dedicada a la misma, escrita por Mirta Lobato y publicada en 2007, las lavanderas sólo aparecen mencionadas en el marco del análisis del primer censo nacional y del número 25 del Boletín del Departamento Nacional de Trabajo.³ En el censo se señalaba que

de las 61.424 viudas, 247.602 solteras y más de 25.000 huérfanas, que tiene la República, resulta que unas 140.000 eran costureras, lavanderas, tejedoras, planchadoras, cigarreras, amasadoras, etc.; esto es, tenemos que la mitad de la población mujeril adulta espera con incertidumbre el sustento de jornal, muchas veces difícil y precario.⁴

En el Boletín, correspondiente a 1911, ochenta y siete lavanderas aparecían entre las trabajadoras a domicilio de la ciudad de Buenos Aires, la mayoría de ellas casadas y de origen extranjero. La publicación, cuyos datos fueron esquematizados en un cuadro por Lobato, también señalaba que la época de escasez laboral era el invierno.⁵

3 MIRTA LOBATO, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, pp. 37 y ss.

4 *ap.* LOBATO, *Historia de las...*, p. 39. La cita, tomada del propio censo, se encuentra ilustrada con una fotografía que muestra a una lavandera con sus hijos.

5 LOBATO, *Historia de las...*, p. 61.

La asociación de la tarea con el género femenino es remota. Considerado uno de los oficios tradicionales de la mujer desde el comienzo de la vida urbana, su registro documental data del primer momento en que los archivos dan cifras. Un ejemplo es brindado por Bonnie Anderson y Judith Zinsser en *Historia de las mujeres. Una historia propia*:

El impuesto de capitación de Oxford elaborado en 1380 lista noventa y tres oficios en total, de los cuales solo doce incluyen mujeres; éstas trabajaban como *lavanderas*, buhoneras, zapateras, sastresas, tabernerías, cerveceras, fabricantes de redes, cereras y lo que era más típico, hilanderas y cardadoras de lana.⁶

Otro vínculo que aparece en las fuentes, estudiado mayormente desde una perspectiva de género, es el poseído con la salud y la higiene;⁷ ya en el siglo XVII el trabajo era asociado con ciertas enfermedades al estar las lavanderas siempre en lugares húmedos.⁸ Algunas de sus dolencias eran desnutrición y amenorrea. Por otro lado, los vapores de la lejía hirviente, con añadido de cal o cenizas, utilizados para lavar a partir del siglo XVIII, podían convertirlas en asmáticas por alterar la estructura de sus pulmones. También solían contagiarse de enfermedades infecciosas por el contacto con la ropa sucia. Aún en el siglo XX, en el territorio nacional, la salud de las lavanderas se encontraba en riesgo, especialmente por el último de los factores anotados.⁹

6 BONNIE ANDERSON, JUDITH ZINSSER, *Historia de las mujeres. Una historia propia*, 2da. edición, Barcelona, Crítica, 2009, p. 431 (Serie Mayor). El subrayado es propio.

7 Véase ANA MARÍA DOLORES HUERTA JARAMILLO, “El jabón de la Puebla colonial, mestizaje químico” en ANA MARÍA DOLORES HUERTA (coord.), *Lavanderas en el tiempo*, Puebla, Instituto Nacional de las Mujeres, 2003, pp. 17-18. La relación es estudiada a través de fuentes europeas y precolombinas, para el caso de México.

8 Véase ANA MARÍA DOLORES HUERTA JARAMILLO, “La ropa sucia no sólo se lava en casa” en HUERTA (coord.), *Lavanderas...*, p. 27.

9 Véase HÉCTOR RECALDE, *La salud de los trabajadores en Buenos Aires (1870-1910)*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, s/a, p. 130. Se volverá sobre el tema en páginas posteriores.

*“El Riachuelo pintoresco”¹⁰ y las lavanderas**Miradas foráneas*

A pesar de que el paisaje del Riachuelo “no era un escenario de interés para los viajeros de la primera mitad del siglo XIX que visitaban Buenos Aires”,¹¹ la imagen de las lavanderas comenzó a aparecer en los primeros testimonios visuales conservados de la ciudad de Buenos Aires, lo cual demuestra el impacto de su labor en el espacio porteño. Desde la época colonial, dichas trabajadoras utilizaban la ribera, cerca de la muralla del fuerte, agregándose luego el espacio comprendido entre la Recoleta y el Riachuelo, para cumplir con sus tareas.

Entre los precursores de su representación, el marino y acuarelista Emeric Essex Vidal, en numerosas acuarelas, las recreó en plena labor.¹² Para el artista, incluido dentro de un grupo de extranjeros que actuaron a inicios del siglo XIX en el Río de la Plata, “la práctica del dibujo y la acuarela formaba parte de las herramientas del oficio naval”;¹³ sus obras, de gran valor documental, se vinculaban con intereses imperialistas antes que artísticos. En este contexto, las lavanderas aparecen junto

10 Expresión tomada de un subcapítulo de la Introducción de GRACIELA SILVESTRI, *El color del río. Historial cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, UNQ, 2003, pp. 59-63.

11 “La Boca y el Riachuelo no constituían por sí mismos escenarios de interés para los viajeros de las primeras décadas del siglo XIX que visitaban Buenos Aires, como sí lo eran el Matadero, el Retiro, el desembarco en carretas frente a la costa” (SILVESTRI, *El color del río...*, p. 61).

12 Por ejemplo, *Fuerte de Buenos Aires*, 1817 y, la más específica, *Lavanderas y vista del Fuerte*, 1819. Sus obras fueron publicadas en 1820 en Londres, por R. Ackermann. Considerado por varios historiadores del arte, entre ellos José León Pagano, como el primer pintor que entró a la ciudad, al haberse limitado los anteriores a contemplarla desde afuera.

13 ROBERTO AMIGO, “Adolphe d’Hastrel. Cebando mate” en MNBA, *Arte. Siglo XIX. Parte I*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, p. 327 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 3). Los otros artistas son Jean-Baptiste Henri Durand-Brager y Adolphe d’Hastrel.

con otros personajes típicos de la ciudad, como aguateros y pescadores, conformando parte de un paisaje cuyo protagonista principal es el río.



Emeric Essex Vidal, *Lavanderas y vista del Fuerte*, 1819.
Aguatinta coloreada

La visión de Vidal [...] respondió a la nueva mirada que, a partir del siglo XVIII, el pensamiento científico arrojó sobre la naturaleza. La Ilustración consideró a ésta un componente de la realidad aprehensible por medio del conocimiento y la ciencia y por lo tanto susceptible de ser modificada por acción de la cultura. Así, cronistas, viajeros, expedicionarios y gobernantes se afanaron en conocer la vastedad americana para poder dominarla [...] Vidal –así como muchos otros pintores viajeros con posterioridad– da cuenta de ello.¹⁴

14 MARÍA LÍA MUNILLA LACASA, “Siglo XIX: 1810-1870” en JOSÉ EMILIO BURUCÚA, *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 113. Para ampliar véase GRACIELA SILVESTRI, “Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)” en *Revista Theomai*, 3, UNQ, 2001, pp. 1-5. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=12400309 (10/3/2104).

En 1818, Vidal regresó a Inglaterra, pero su estancia en el Plata sentó precedentes sobre la imagen plástica de Buenos Aires y sus habitantes, imitada por otros artistas que, “con fortuna y permanencia variable llegaron, recorrieron el territorio, produjeron obras y se marcharon”.¹⁵ Uno de ellos fue el escocés Richard Adams, cuya *Vista de Buenos Aires*, obra pintada alrededor de 1832, se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes. El óleo, donación de la familia Madariaga-Anchorena, representa la ribera norte de la ciudad de Buenos Aires con la visión de varios edificios, entre ellos el Fuerte, iglesias y la, entonces, reciente catedral anglicana. Entre los detalles de la pintura sobresalen las lavanderas, la tropilla y los aguateros; en un segundo plano se recrea el sistema de desembarco a la ciudad, carente de puertos, con botes y carretas para llegar a tierra. También destaca la presencia de símbolos patrios: banderas recortándose en el cielo y el escudo nacional en el carro aguatero.¹⁶



Richard Adams, *Vista de Buenos Aires*, 1832. Óleo sobre tela.

15 MARÍA LÍA MUNILLA LACASA, “Siglo XIX...”, p. 114.

16 ROBERTO AMIGO, “Richard Adams. Vista de Buenos Aires” en MNBA, *Arte. Siglo XIX. Parte I*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, p. 327 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 3). p. 267.

Carlos Pellegrini, considerado el fundador de la iconografía del Riachuelo,¹⁷ ofreció una mirada semejante sobre la ciudad y sus personajes. Ingeniero saboyano, convocado por Rivadavia junto a varios profesionales para hacer trabajos hidráulicos, ejerció el oficio de pintor tras el fracaso del proyecto; su álbum *Recuerdos del Río de la Plata*

constituye uno de los trabajos clave de la iconografía argentina [...] [En sus acuarelas] la perspectiva revela su construcción rígidamente lineal, y la coloración depende de esa estructura, sin alentar la difuminación de la línea en función de la luz o el protagonismo del color en la composición que ya eran novedades aceptadas en las vistas del siglo XIX: es por esto que su éxito es mayor en representar la ciudad que sus alrededores campestres, en representar la arquitectura y no el verde, la atmósfera, el agua.¹⁸



Carlos Pellegrini, *Vista de Buenos Aires*, ca. 1830. Acuarela.

La técnica utilizada por Pellegrini era semejante a la del italiano Claude Lorrain, una de las principales referencias del género, aunque en lugar de cinco planos sucesivos, el artista local utilizaba tres, según aconsejaba William Gilpin, representante del paisajismo inglés.

17 SILVESTRI, *El color del río...*, p. 61.

18 SILVESTRI, *El color del río...*, p. 9.

Al igual que Adams, Pellegrini representó en una vista la ribera norte de la Alameda, “con semejanzas en la mirada a la ciudad y en los detalles costumbristas que la singularizan”. A diferencia de Vidal, que, como ha sido anotado, buscaba a través de su obra mostrar los recursos y costumbres americanos a los europeos, con un interés documentalista, los artistas mencionados observaron la realidad a través de tipos individuales, a los que consideraban la representación de un grupo. Su objeto era ofrecer los rasgos generales de un ser colectivo. En este aspecto, sus obras son cercanas al Romanticismo, “movimiento proteico, teórica y estéticamente complejo, de fronteras difusas y cambiantes, con una demarcación temporal controvertida e incierta”;¹⁹ se advierte en ellas la búsqueda de representación de la belleza de lo pintoresco.

Aunque Pellegrini no puede considerarse ya un viajero sino un inmigrante, persiste en su vista la mirada extraña propia del extranjero, con ideas preconcebidas respecto de los grados de civilización alcanzados en las diversas latitudes recorridas.

La representación de las lavanderas es semejante en todas las obras. De raza negra, parecen fuertes y alegres. Su ambientación en grupos permite inferir la división en naciones, entre ellas Guinea o Mozambique, de donde procedía la mayoría. El testimonio de José Antonio Wilde informa sobre el jabón utilizado en la época –hecho con grasa, ceniza, potasa e hierbas– y sobre el uso de los charcos formados en la orillas, al producirse la bajante en el río, como bateas. Varios viajeros relevados por Marcela Aspell anotaron sus impresiones sobre ellas y sus servicios, coincidiendo la mirada en la dureza del trabajo, su baja retribución y la desconfianza que algunas les generaban. Pese a los defectos, todos destacaron sus cantos y risas; “ellas son las que hacen los trabajos más pesados [...] podrían con su brío quitar la suciedad de toda la ciudad.”²⁰

19 JORGE MYERS, “Los universos culturales del Romanticismo” en GRACIELA BATTICUORE, KLAUS GALLO, JORGE MYERS (comp.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, p. 27.

20 MARCELA ASPELL, *Las ilusiones invisibles (antes de que el telón baje y la obra quede sin aplausos). El trabajo femenino en la primera mitad del siglo XIX, passim* pp. 21-25.

Miradas locales.

Los primeros artistas de origen nacional que recrearon a las lavanderas fueron Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón. El primero lo hizo a través de la técnica de la litografía, introducida por artistas extranjeros años antes y que había comenzado a difundirse en Europa a principios del siglo XIX. El segundo, años después, utilizó la más tradicional técnica del óleo. Los dos, nacidos en el país, fueron pioneros, aunque no fundadores, de la pintura moderna argentina.²¹



Carlos Morel, *Usos y costumbres del Río de la Plata*, 1844-45.
Detalle. Litografía.

Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/rhd/n40/n40a01.pdf> (20/3/2014). La cita corresponde a UN INGLÉS, *Cinco años en Buenos Aires*.

21 La pintura argentina moderna se inició con la creación de la institucionalización del arte nacional, véanse LAURA MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2002 y MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” en DIANA WESCHLER (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 43-82.

La litografía de Morel pertenece al álbum *Usos y costumbres del Río de la Plata*, editado en dos cuadernos entre 1844 y 1845; “trabajo [...] considerado por la historiografía tradicional la obra más destacada de la producción del artista como litógrafo”.²² Cabe destacar que este tipo de álbumes se caracterizaban, como el citado de Pellegrini, por las escenas de corte costumbrista y que fueron propios de la producción artística local en el primer tercio del siglo XIX. Las lavanderas, junto a otros personajes populares, como soldados, aguateros y vendedores ambulantes, aparecen tipificadas subyaciendo en la representación “una necesidad de registro científico de la naturaleza humana [...] así como de los tipos humanos que habitaban en estas tierras y sus costumbres”.²³

El *Álbum* está compuesto por una portada y diez hojas de folio mayor. Las cuatro primeras hojas contienen varios motivos por página y las restantes abordan otros temas costumbristas en hojas separadas. La composición de la litografía donde aparecen las lavanderas corresponde a las primeras páginas; la misma se divide en seis escenas: dos centrales y cuatro laterales, dos a cada lado; las trabajadoras aparecen en el sector inferior del centro del grabado, cargando los bultos de ropa junto al río. Botes, anclas y la presencia de un barco permiten caracterizar a la zona del Bajo. Más lejos, un grupo de hombres conversa.

Años después, tras la caída de Juan Manuel de Rosas, Prilidiano Pueyrredón recreó a las lavanderas y su espacio laboral. Pintor, arquitecto y urbanista, el artista recibió su primera formación en Europa, donde había viajado junto a su padre, el ex director supremo Juan Martín, y se perfeccionó en la Academia de Río de Janeiro. En sus viajes tomó contacto con la pintura francesa y española, especialmente con las estéticas del Neoclasicismo, el Romanticismo y el Naturalismo. Su recreación de las lavanderas se acerca a una combinación de las últimas; se advierte su búsqueda de escenarios tradicionales y su interés por el paisaje, género considerado de menor jerarquía hasta la llegada del impresionismo al país, a fines del siglo XIX. La representación que realizó de las lavanderas es similar a la de Morel; al igual que el litó-

22 MUNILLA LACASA, “Siglo XIX...”, p. 132.

23 MUNILLA LACASA, “Siglo XIX...”, p. 132.

grafo, describió sus vestimentas y hábitos pero difiriendo la raza de las trabajadoras –negra y blanca, respectivamente. Ambos las mostraron con vestimenta sencilla, que oculta prácticamente todo su cuerpo, y llevando los atados de ropa en sus cabezas.

La primera obra de Pueyrredón es *Lavanderas en el bajo de Belgrano*, de 1865, óleo sobre tela de gran tamaño, 102x162.5 cm. Se evidencia la impronta del costumbrismo español, con su interés por la vida local y los tipos populares. La escena se desarrolla en un paisaje dominado por un cielo nuboso, con un camino de tierra estructurado por una diagonal. El ombú, árbol recreado una y otra vez por el artista, colabora en el trazado del camino, dejando en un primer plano a la lavandera y su caballo. En el horizonte se vislumbra una vivienda; se llega a ella por un camino iniciado tras el segundo plano de la obra, marcado por la presencia de otro árbol.



Pridiliano Pueyrredón, *Lavanderas en el bajo de Belgrano*, 1865. Óleo.

La segunda obra, una acuarela sobre papel, no está fechada y se titula *La lavandera*; la misma puede considerarse heredera de la escuela de Barbizon, cuya modalidad era pintar pequeños óleos y acuarelas al aire libre, en un entorno natural y alejado de la ciudad, tomando apuntes de la vegetación, habitantes y animales. Pueyrredón sugiere al espectador

el recuerdo de un pasado reciente e idealizado, ausente de conflictos, mediante las figuras del gaucho y de su mujer lavandera, en las cercanías de la vivienda común. El formato es apaisado, de uso habitual en la pintura regional. Alejado del exotismo de los artistas extranjeros, el rancho y los personajes son descriptos con gran precisión por el artista.

Varias fotografías del álbum Witcomb²⁴ y testimonios escritos del período permiten corroborar la visión ofrecida por Pueyrredón en la primera de las obras descripta. A principios del siglo XIX, rememoraba José Antonio Wilde, “ver [...] una mujer blanca entre las lavanderas, era ver un lunar blanco, como es hoy un lunar negro, ver una negra entre tanta mujer blanca, de todas las nacionalidades del mundo, que cubren el inmenso espacio a orillas del río desde la Recoleta y aún más allá, hasta cerca del Riachuelo”.²⁵

La apreciación de Wilde se complementa con la de Guillermo Enrique Hudson. Destacaron la alegría de las lavanderas²⁶ y describieron, el segundo con mayor detalle, su espacio laboral, extendido desde la Batería del Retiro hasta la calle Agüero, a la altura de Recoleta.²⁷

A todo lo largo de la costa, las mujeres, en su mayoría negra, arrodillándose al lado de los charcos, fregando y batiendo enérgicamente las piezas de vestir a ellas confiadas. Las negras, excesivamente vocingleras, me recordaban, con su fuerte charla mezclada con gritos y carcajadas, a la algazara que promovían sobre pantanosa laguna una gran cantidad de gaviotas, ibis, becasinas, gansos y demás ruidosas aves acuáticas.²⁸

24 Véase www.galerias.educ.ar/v/coleccion_witcom/?g2_page=6 (20/3/2014)

25 JOSÉ ANTONIO WILDE, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960, p. 161.

26 “... parecían felices; jamás estaban calladas y después de algunos dichos, que sin duda para ellas serían muy chistosos, resonaba una estrepitosa carcajada; la carcajada de la lavandera era característica” (WILDE, *Buenos Aires...*, p. 161).

27 ENRIQUE GERMÁN HERZ, *Historia del agua en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1979, p. 19 (Cuadernos de Buenos Aires, 54).

28 GUILLERMO ENRIQUE HUDSON, *Allá lejos y hace tiempo*, elaleph.com, 2000, pp. 95-96. Disponible en www.elaleph.com (marzo de 2014).

Se verifica, tanto en la fuente visual como en las literarias, la incorporación de las mujeres inmigrantes –las “blancas” de la cita de Wilde– a la actividad en las últimas décadas del siglo XIX, dato corroborado en obras teatrales estrenadas en los primeros años del siglo siguiente. En *Alma vieja* de Alfredo Méndez Caldeira, la lavandera Rosa se autodefine como “una pobre gringa”. Otra fuente que la confirma es el censo nacional de 1914: en Capital Federal 3652 lavanderas son extranjeras, en tanto 674 argentinas.²⁹

*Una doble transformación: cambios en el espacio
y en el trabajo de las lavanderas*

No sólo el origen, como se ha advertido en el anterior apartado, sino también el ámbito laboral de las lavanderas se modificaron en las últimas décadas del siglo XIX y el inicio de la nueva centuria. Dadas las reformas de la ciudad y la exigencia de cuidar la salud de los habitantes, luego de las graves epidemias de fiebre amarilla y de cólera, la Municipalidad comenzó a reglamentar el lavado en el río y a alentar el funcionamiento de lavaderos particulares. Un antecedente había sido el proyecto de 1855 de Juan Baratta para la instalación de un establecimiento de Lavaderos y Baños Públicos, el que estaría ubicado en dos secciones: entre las calles Santo Domingo y México, en el sur, y entre Parque y Tucumán, en el norte. Por cuestiones financieras el proyecto no fue aprobado por las autoridades; en caso de haber prosperado, las lavanderas se hubieran visto perjudicadas pues la decisión las obligaría

«aunque fuere contra su voluntad» a usar de estos establecimientos, pagando un precio que si bien se consideraba módico por entonces «podía en lo sucesivo llegar a ser excesivo, atendiendo a la fluctuación de la mo-

29 *Tercer Censo Nacional...* IV. 1. Capital Federal. II. Industria y Artes Manuales. También se contabilizan 13 lavaderos argentinos y 130 extranjeros.

neda corriente». Por lo tanto Cárcova [funcionario contrario al proyecto] sostenía que debía dejarse a las lavanderas en libertad para desarrollar *sus faenas donde mejor les convenga*, y que en caso de decidirse la construcción de esos tipos de edificios, éstos debían ser propiedad municipal, no persiguiendo con ello lucro alguno.³⁰

El modelo de las reformas emprendidas fue tomado de la campaña de higiene de Napoleón III, uno de cuyos resultados fue la creación de lavaderos modernos alejados del centro de las ciudades. En primer lugar, en la ciudad de Buenos Aires, un Acuerdo de 1872 prohibió el lavado de ropas en la zona de la ribera del río, extendiéndose la prohibición a los conventillos tras la epidemia de cólera de 1887. Fueron creados cinco lavaderos públicos que coexistieron con varios particulares; sin embargo, a causa de sus deficiencias, tanto de orden económico como sanitario, muchas lavanderas no los utilizaron y reemplazaron el lavado en el río por el domiciliario.³¹

Ante todo esto, en una situación altamente precaria, las mujeres que debían lavar en sus domicilios para ganarse la vida, por ejemplo el personaje dramático Rosa, lo hacían con una batea en el patio de su vieja casa.³² Otras, lavaban en los conventillos, contrariando las reglamentaciones municipales.³³ No he encontrado al momento registro dramático

30 ANA M. CARREIRA, MARCELO MAGADÁN, "Lavadero y baños públicos en Buenos Aires, un proyecto de mediados del siglo XIX" en *III Jornadas de Historia de la ciudad de Buenos Aires. "El trabajo en Buenos Aires"*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1988, p. 22. El artículo se extiende con detalle sobre el proyecto y las causas de su fracaso.

31 Sobre los lavaderos de las últimas décadas del siglo XIX, las causas de su surgimiento y de su irregular funcionamiento, cf. ALCIRA ZARRANZ, "Los lavaderos de Buenos hacia 1900 (Aspectos higiénicos y laborales)" en *III Jornadas de Historia de la ciudad de Buenos Aires...*, pp. 139-149.

32 ALFREDO MÉNDEZ CALDEIRA, "Alma vieja" en *Bambalinas*, 217, Buenos Aires, 1922.

33 Dice José Antonio Wilde en una nota al pie: "Parece que una prohibición reciente de la Municipalidad, de continuarse el lavado en los conventillos, llevará al río nada menos que 2.000 mujeres, que agregadas a las que actualmente lavan allí, hará un número de 5.000." (JOSÉ ANTONIO WILDE, *Buenos Aires...*, p. 161).

ni plástico sobre las mujeres que acudían a lavaderos públicos, pero sí numerosas fotografías. En este contexto, la *blanchisseuse*³⁴ era asociada con el riesgo sanitario; “ella absorbe todos los microbios que pasan por sus manos, porque su organismo empobrecido no vibra lo suficiente para no dejarlos entrar, porque mezcla las ropas del sano con las del enfermo y reparte a domicilio el mal”.³⁵

Del mismo modo que para la etapa anterior, las fuentes de la época remarcan la dureza de su labor. Sostenía Wilde que “eran excesivamente fuertes en el trabajo, y lo mismo pasaban todo el día expuestas a un sol abrasador en nuestros veranos de intenso calor, como soportaban el frío en los más crueles inviernos”.³⁶ Desde la dramaturgia, Claudio Martínez Payva y Francisco Defilippis Novoa refieren que como en el Chaco santafesino —espacio donde recrean *El cacique blanco*— no hay mujeres dedicadas al oficio, el comisario del pueblo hace lavar su ropa y la de sus allegados a los presos más fuertes.³⁷ El primero relata también el mal que le ha ocasionado a una mujer lavar la ropa.³⁸ Agregan José González Castillo y Alberto Weisbach que las lavanderas llevan enormes atados de ropa sobre su cabeza, los cuales deben mantener en equilibrio con las manos en jarra.³⁹ Al trabajo se lo asocia con el dolor y la miseria.

Hijas de todas partes del globo, unas estarán atacadas de nostalgia, otras pensarán sin duda en los hijos que han dejado en poder ajeno y que en el

34 “Lavandera” en idioma francés. Sobre el término, v. i.

35 JUAN BIALET MASSÉ, *El estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo XX*, Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba. Dirección General de Publicaciones, 1968, p. 424.

36 JOSÉ ANTONIO WILDE, *Buenos Aires...*, p. 161.

37 CLAUDIO MARTÍNEZ PAYVA, FRANCISCO DEFILIPPIS NOVOA, “El cacique blanco” en I en *Bambalinas*, 117, Buenos Aires, 1920.

38 CLAUDIO MARTÍNEZ PAYVA, “Los nidos rotos” en *Bambalinas*, 121, Buenos Aires, 1920.

39 JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO, ALBERTO WEISBACH, “Acquaforte” en *Bambalinas*, 52, Buenos Aires, 1919.

fruto de su trabajo no alcanza, a satisfacer las necesidades de la vida, en esta época de extremado lujo y de inmensa miseria.⁴⁰

De manera implícita los dramaturgos describen esta situación cuando asocian al trabajo con la informalidad. La gringa Rosa debe lavar en su propia casa⁴¹ y la “lavanderita” Rosina, recreada por César Ruíz Añibarro, retira y lleva ropa a domicilio en un canasto y en ocasiones la plancha, mientras su madre se ocupa de lavarla. Pese a su dureza y poco rédito económico, la hija debe ejercer el oficio heredado.⁴² Un segundo indicio de la informalidad es la clientela. Suele ser ambientada en hogares de pobres y medianos recursos, pocas veces familiares. También las lavanderas prestan servicio a pensiones. Agrega Zarranz que “en las últimas décadas del siglo pasado, el lavado de ropa por encargo comenzó a efectuarse también en los conventillos”.⁴³ En forma excepcional atienden a clientes de buena situación económica, aunque algunos no les pagan. La dramaturgia remarca la inestabilidad laboral de las lavanderas.

El inicio del tratamiento plástico de las dificultades y de la dureza de la labor de las lavanderas en la pintura argentina coincide con la modernización del arte local, a partir de la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y con la impronta de artistas de origen extranjero. La fuente de inspiración fue Europa, recibida a través de los viajes de formación de los artistas argentinos⁴⁴ y por el propio proceso inmigratorio. Las creaciones plásticas sobre las lavanderas, pese a las influencias recibidas, fueron menos numerosas que en la etapa anterior. Las mismas proceden de artistas de ideología libertaria por lo que el hincapié está puesto, antes que en la descripción de la ocupación laboral, en la

40 JOSÉ ANTONIO WILDE, *Buenos...*, p. 162.

41 Cf. ALFREDO MÉNDEZ CALDEIRA, “Alma vieja”...

42 CÉSAR RUÍZ AÑIBARRO, “Los huesos del desierto” en *Bambalinas*, 215, Buenos Aires, 20/5/1922.

43 ALCIRA ZARRANZ, *Los lavaderos...*, p. 139.

44 Cf. *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Selección y prólogo de LAURA MALOSETTI COSTA, Buenos Aires, FCE, 2008 (Colección Tierra Firme).

ambientación de los suburbios, en el caso de la ciudad de Buenos Aires de los conventillos, y en la pintura de la miseria y dolencias de sus habitantes.

En la pintura europea, a raíz de la revolución industrial y de la irrupción del Realismo a mediados del siglo XIX, los trabajadores habían cobrado un enorme protagonismo. Pese a que la representación de la trabajadora era anterior, comenzó a ser retratada con una atención sin precedentes dada su conversión en una figura problemática y visible.

En el ámbito nacional, dicha visibilidad fue abordada en recientes estudios historiográficos, influidos por la ideología de género y el marxismo, que suelen destacar la condena común de socialistas, liberales y católicos al abandono del mundo doméstico por parte de las mujeres, ya sea por considerar que el empleo femenino destruía la familia y atentaba contra la maternidad o bien que constituía la causa de la reducción salarial y el desempleo masculino.⁴⁵ En su obra de 2007, en el capítulo “Los cuerpos protegidos: el trabajo femenino como objeto de preocupación pública”, Mirta Lobato procuró sistematizar dicho acuerdo ideológico a través del estudio de las propuestas del partido socialista, el anarquismo, la Iglesia católica y el estado liberal.⁴⁶ Sobre la primera

45 GRACIELA QUEIROLO, “El trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940). Una revisión historiográfica” en *Nuevo Mundo*, 4, [en línea], 2004, p. 66. Disponible en: www.nuevomundo.revues.org/document326.html (10/2005). También a la función social de la maternidad se refiere NILSA M. DE ALZOLA CITANOVIC, “Imagen tradicional y participación real de la mujer en la sociedad argentina (1810-1920)” en *Cuadernos del Sur*, 12, Bahía Blanca, Departamento de Ciencias Sociales. Universidad Nacional del Sur, julio-diciembre 1997, pp. 97-110.

46 Otras autoras que indagaron en la misma temática, de manera asistemática y parcial fueron, en orden de relevancia, MARCELA NARI, “El feminismo frente a la cuestión de la mujer en las primeras décadas del siglo XX” en JUAN SURIANO (comp.), *La cuestión social en Argentina. 1870-1943*, 2da. edición, Buenos Aires, 2004, en especial pp. 279 y 281-282; MARÍA SILVIA DI LISCIA Y ANA RODRÍGUEZ, “El socialismo y la iglesia: aportes sobre la condición femenina” en MARÍA HERMINIA DI LISCIA (coord.), *Acerca de las mujeres: Género y Sociedad en La Pampa*, Santa Rosa, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de La Pampa, 1994, pp. 57-68; NOEMÍ GIRBAL DE BLACHA Y SILVIA HOSPITAL, “Sectores de opinión y trabajo femenino: la experiencia del Museo Social Argentino (1911-1930)” en *III Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires...*,

observa su cristalización en el proyecto de Ley presentado por Alfredo Palacios al Congreso y sancionado en 1907.⁴⁷ Con respecto al anarquismo, señala un discurso contradictorio entre la búsqueda de ampliación del protagonismo militante, interpelando a la mujer como “productora o lúcida acompañante”, y la construcción de una “propuesta eugenésica” que limitaba su conducta reproductiva.⁴⁸ En cambio, la propuesta de la Iglesia católica se mantuvo inalterable durante el período. Concebía que la mujer era fundamental para la conservación de la especie y de una “comunidad armónica y piadosa” y se concretó en la organización de las trabajadoras y sindicatos.⁴⁹ Por último, a través del análisis de leyes, debates parlamentarios e informes del Departamento Nacional del Trabajo, la autora indica que el estado liberal colocó al trabajo femenino en un “cruce de problemas”, pues al mismo tiempo que se remarcaba la importancia de la reproducción cotidiana y generacional se formulaban normas que afianzaban roles diferentes para los varones y para las mujeres.⁵⁰

Existe consenso acerca de que la creación plástica del tipo de la *blanchisseuse* es debida a Honoré Daumier,⁵¹ que alrededor de los años setenta del siglo XIX realizó tres destacadas versiones al óleo en torno al tema. La más conocida se conserva en el Musée d’Orsay y muestra a una lavandera subiendo unas escaleras; con una mano ayuda a su hija a montar el último peldaño mientras que con la otra sujeta un bulto con ropa sucia. El artista utiliza los recursos de la litografía. Busca desta-

pp. 187 y 200.

47 LOBATO, *Historia...* p. 211. El análisis continúa hasta la p. 216. Algunas de las propuestas que analiza habían sido estudiadas por JOSÉ PANETTIERI en su análisis de un proyecto de ley presentado por Alfredo Palacios en 1906, para reglamentar el trabajo de mujeres y niños. Proyecto que dio lugar a la ley 5291, de 1907, reglamentaria del trabajo de mujeres y niños (*Las primeras leyes obreras*, Buenos Aires, CEAL, 1984).

48 LOBATO, *Historia...*, p. 216. El análisis continúa hasta la p. 220.

49 LOBATO, *Historia...*, pp. 221-222.

50 LOBATO, *Historia...*, p. 236. El análisis, entre las páginas 222 y 236.

51 MARÍA LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid, A. Machado Libros, 2006 (La Balsa de la Medusa, 152, col. dir. Valeriano Bozal), p. 147.

car el cansancio espiritual que le provoca el trabajo a la lavandera, su heroicidad. A contraluz, su cuerpo hercúleo y casi miguelangelesco le confiere una enorme dignidad. La representación junto a su hija coincide con la ofrecida por las obras teatrales comentadas así como también con fotografías de época ambientadas en el territorio nacional.



Honoré Daumier, *La lavandera*, 1863. Óleo sobre madera.

Theóphile Steinlen se inspiró en las imágenes de Daumier para crear innumerables óleos y dibujos sobre el tema destinados a revistas parisinas que retrataban tipos populares, por ejemplo *Retour du lavoir* (1884, Ginebra, Petit Palais) o *Gaité parisienne* (*Gil Blas Illustré*, París, 16-06-1899).⁵² Allí las lavanderas son fuertes y no poseen la melancolía que imprimía Daumier. Realizan un trabajo adecuado a su condición física y charlan con sus compañeras mientras se dirigen al lavadero. Pero aparecen algunos signos de fatiga, como muecas de dolor mientras fuerzan sus espaldas para arrastrar fardos cada vez más voluminosos; por ejemplo las protagonistas de *Blanchisseuses* (Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire) son niñas de apenas 14 años, sucias, mal vestidas y en

52 LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer...*, p. 148.

ocasiones demacradas; cargan bultos que a veces parecen pesar más que ellas. Militante del anarquismo, el artista, de origen franco-suizo, mostró en sus obras “la fealdad de la vida actual”, tal como preconizaba Pedro Kropotkin, resaltando la debilidad de las *blanchisseuses* pero a la vez iluminándolas. Al poner de manifiesto su fragilidad, destacaba la injusticia social.



Théophile Steinlen, *Retour du Lavoir*, 1884.

La historiadora López Fernández menciona otros artistas europeos que las retrataron, muchos de ellos dedicados a la litografía. Algunos son Pierre Bonnard, Paul Signac, James Whistler y Edgar Degas.⁵³ Destaca al catalán Joaquim Sunyer, también muy apreciado por los anarquistas. Retrató a las lavanderas, “de forma obsesiva”, entre 1898 y 1903, sobre soportes diferentes y en distintos escenarios de París, como el canal Saint Martin (*Blanchisseuse*, c. 1898-1900, óleo sobre lienzo, Barcelona, colección particular), la Rue des Abesses (*Rue des Abesses*, c. 1901, aguafuerte y aguatinta, Barcelona, colección Artur Ramón), la Rue Lépíc (*Calle de París*, 1902, óleo sobre cartón, Barcelona, MNAC) o el barrio de Belleville (*La Blanchisseuse du quartier de Belleville*, c.

53 LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer...*, pp. 150-151.

1900, aguafuerte, Barcelona, MNAC).⁵⁴ Las trabajadoras aparecen en más de doce de sus obras, viendo algunos autores en la insistencia, según anota López Fernández, el trasunto de una relación sentimental con la protagonista. La pose de sus lavanderas es bastante similar en todas sus obras: quiebran su espalda y con una mano sujetan el enorme saco de ropa sucia, mientras apoyan la otra en la cadera para intentar mitigar los efectos de la carga. En sus rostros se observan, más que en Steinlen, las huellas del enorme esfuerzo.



Joaquim Sunyer, *Lavanderas junto al canal San Martín*. París, 1901.

Del mismo modo que Steinlen y Sunyen, en Buenos Aires, los Artistas del Pueblo⁵⁵ ambientaron a los trabajadores, hombres y mujeres, en espacios míseros. De filiación anarquista y anarcosindicalista, el grupo

54 LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer...*, pp. 150-151.

55 Grupo formado por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo. Una biografía de cada uno de los integrantes en MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ, *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, p. 87-88. Disponible en: [www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$133.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$133.pdf) (17/3/2014), y en HORACIO TARCUS (dir.), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.

alcanzó gran notoriedad en la década de 1920 al constituirse en uno de los movimientos críticos y renovadores del academicismo.⁵⁶ Sobre su posición en el “campo artístico” sostiene Miguel Ángel Muñoz:



Abraham Vigo, *Fin de jornada*. Serie *La Quema*, 1936. Grabado.

A ellos pueden aplicarse [...] conceptos de Pierre Bourdieu cuando afirma que “los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una *fracción dominada de la clase dominante*, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo) y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social”.⁵⁷

56 Un antecedente probable del término que agrupa a estos artistas es el de los “novelistas del pueblo” rusos, cuyo principal exponente fue Máximo Gorki. Apunta Muñoz que “la relación con Gorki y la literatura rusa se manifiesta en el pesimismo con que están mostradas las clases bajas de la sociedad en la obra de los Artistas del Pueblo”. (MUÑOZ, *Los Artistas...*, p. 21).

57 MUÑOZ, *Los Artistas...* p. 7. Para ejemplificar esta posición a través de un artista, véase el comentario de SILVIA DOLINKO, en “Guillermo Facio Hebequer. El conventillo (el velorio)” en MNBA, *Arte Siglo XX. Parte 2*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial

En base a la investigación de Juan Suriano, autor de una obra sistemática sobre el anarquismo en Buenos Aires, incluí a estos artistas en la categoría de heterodoxos, por observar en su producción el abandono del internacionalismo, la concentración en la crítica local y la prevalencia de “los argumentos sobre la miseria del pueblo y los excesos de la represión gubernamental”.⁵⁸ Cercanos al “grupo de Boedo”,⁵⁹ del mismo modo que los “pintores de La Boca” y el “grupo de Florida”,

realizan obras que, de una u otra manera, tienen como referente la ciudad moderna, Buenos Aires. La metrópoli está presente incluso en el dato menor – pero significativo – de su denominación grupal: unos son “los pintores de La Boca”, los de Martín Fierro son “el grupo de Florida”, por su parte, los “Artistas del Pueblo” primero son la “Escuela de Barracas” y luego aparecen agrupados al “grupo de Boedo”. Esta fuerte referencia urbana los vincula entre sí y al mismo tiempo los aparta de quienes entonces encarnan la posición más académica.⁶⁰

El espacio que más representaron fue el conventillo y sus adyacencias. Junto a personajes arquetípicos, como el mendigo, la madre, el arrabalero, el desocupado, el niño de la calle, el orador/a políticos, entre otros, algunas obras muestran allí a lavanderas, por ejemplo *Lavando* de José Arato, presentada por el artista en dos exposiciones individuales realizadas en Amigos del Arte, en 1926 y 1928.⁶¹ En la creación de los trabajadores, la figura humana adquiere tamaño monumental y se destaca el esfuerzo que implica cargar o tañer una campana, por ejemplo. Se trata de un arte realista, con un claro mensaje de denuncia. Las con-

Argentino, 2010, p. 800 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 8).

58 Véase JUAN SURIANO, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 87 y *passim*.

59 “El establecimiento del taller del artista Facio Hebequer en el barrio Parque de los Patricios favoreció la vinculación a los escritores del “grupo de Boedo” agrupados en torno de la Editorial Claridad con quienes compartían similares preocupaciones estéticas e ideológicas” (MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ, *Los Artistas...*, p. 19).

60 MUÑOZ, *Los Artistas...* pp. 5-6. El artículo plantea el surgimiento y evolución del grupo.

61 TARCUS, *Diccionario...*, p. 21.

diciones desfavorables también son recreadas por la dramaturgia; en *La familia de don Giacumín*, de Alberto Novión, Aparicio, hijo de una lavandera, lo expresa en versos:

Y la vieja... Pobre vieja
lava toda la semana
pa poder pagar la olla
con pobreza franciscana,
en un triste conventillo
alumbrao a kerosén.⁶²

Las obras circulaban a través de grabados, una práctica reciente en el país de entonces, en ilustraciones de revistas y periódicos de izquierda, en volantes y en folletines. Señala Miguel Ángel Muñoz que los primeros ensayos de la técnica de aguafuerte se remontan a la década de 1880, protagonizados por Eduardo Sívori y Alfred Paris. Años después, en 1911, Pío Collivadino comenzó a dictar las primeras clases de aguafuerte en la Academia de Bellas Artes, fundándose en 1915 la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas y, al año siguiente, en 1916, la Sociedad de Grabadores.⁶³ Otras técnicas utilizadas eran la xilografía y la litografía,

en tanto «la imagen difundida masivamente perdía su calidad aristocrática de ejemplar único a tirada limitada, y venía a disputar su lugar al texto como instrumento único de propaganda ideológica y cultural».⁶⁴

Los destinatarios principales eran los miembros de las clases bajas, en especial los obreros.

62 ALBERTO NOVIÓN, “La familia de don Giacumín”, escena IV en *Alberto Novión. La transición al grotresco criollo*. Edición y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, 2002 (Teatro; Clásicos del siglo XIX).

63 NOVIÓN, *La transición...*, p. 9. Muñoz destaca la influencia en el grupo de Pío Collivadino, por entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes, como maestro de las técnicas de grabado en metal y también por sus vistas de los suburbios de la ciudad de Buenos Aires.

64 NOVIÓN, *La transición...*, p. 102.

Por último, cabe señalar que el contraste entre la alegría de las lavanderas, a inicios del siglo XIX, y sus posteriores dificultades laborales, no fue privativo de los testimonios literarios y plásticos seleccionados sino que se encuentra reflejado en otras fuentes del período, por ejemplo un libro de lectura de 1913:

Vive cerca de mi casa una buena mujer llamada Andrea: es viuda y mantiene, sin más recursos que los que pueda proporcionarse lavando de sol a sol, a sus dos hijitos y, además, a su padre, anciano, ciego y paralítico.⁶⁵

Conclusiones

A lo largo del trabajo se ha comprobado, a través de una multiplicidad de fuentes, que la dureza del trabajo fue inherente a la actividad de las lavanderas durante el período estudiado. Sin embargo, mientras en la primera mitad del siglo XIX la representación plástica de las trabajadoras enfatizaba la alegría en el trabajo pese al esfuerzo requerido, a partir de las últimas décadas adquirieron visibilidad las duras condiciones de trabajo y los riesgos de la labor.

La cambiante percepción de un período a otro debe explicarse, como todo hecho histórico, a partir de un abanico de factores; en esta investigación se ha hecho hincapié en los derivados de la modernización política y económica emprendida por la generación del ochenta. A nivel artístico, la fundación de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes inició el proceso de formación local de artistas y el comienzo de un vínculo institucional, a través del viaje de estudio, con temas y estilos europeos.

65 AUBIN, J. M., *Vida diáfana*, Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía, 1913, p. 9 cit. CATALINA WAINERMAN, REBECA BARCK DE RAJMAN, *La división sexual del trabajo en los textos de la escuela primaria argentina: un caso de inmutabilidad secular [en línea]*, 1984. Cuadernos del CENEP 32. Disponible en: www.cenep.org.ar/03_01.html (30/06/2009).

Conjeturo que el tipo de la *blanchisseuse*, aunque aún no lo pude constatar documentalmente, fue adoptado de este modo.

El citado cambio de representación de las lavanderas, sin embargo, no sólo respondió a esta influencia estética. En la realidad, las malas condiciones de vida de los trabajadores, la mayoría de origen inmigrante, impulsó a las autoridades, tanto municipales como nacionales, a intervenir en cuestiones de higiene.⁶⁶ Asimismo el modelo parisiense de ciudad inspiró reformas, entre ellas las vinculadas con el uso del río. Ambas políticas, la sanitaria y la urbana, modificaron el ámbito de trabajo de las lavanderas: el río desapareció como espacio laboral y el fracaso de los lavaderos públicos y privados las redujo a espacios precarios e insanos, como los conventillos.

A diferencia de otras labores, en que se ha insistido en una explicación historiográfica basada estrictamente en la teoría de género,⁶⁷ he comprobado, en el caso de las lavanderas, que la visibilidad de sus duras condiciones laborales, tanto en las obras plásticas como teatrales, respondió a fenómenos históricos concretos. *é*

66 En este trabajo sólo han sido abordadas, de manera no sistemática, algunas reformas sanitarias impulsadas en la ciudad de Buenos Aires. Se espera próximamente ampliar el examen de fuentes y abordar el problema de la distribución del agua en la ciudad.

67 Cf. Introducción de VIVIANA BARTUCCI, *El trabajo...*

