

POTENCIA DE LOS ESTEREOTIPOS. RETRATO INTERVENIDO DE ERNESTO MENDIZÁBAL, PERIODISTA AFROPORTEÑO

María de Lourdes Ghidoli
GEALA/UBA

Resumen: El artículo busca desentrañar las estrategias de construcción de estereotipos asociados a los descendientes de africanos. El análisis se centra en un retrato de Ernesto Mendizábal, periodista afroporteño de fines del siglo XIX, que presenta inscripciones y una caricaturización del retratado. Se parte de la idea de un reconocimiento de ciertos poderes de la imagen que la intervención buscaría conjurar, lo que pone en evidencia las luchas simbólicas que se sirven de los sistemas de representación como armas.

Palabras clave: Afrodescendientes, Argentina, Siglo XIX, Estereotipos, Representación visual y verbal, Poder de las imágenes.

Abstract: This paper seeks to uncover the strategies of construction of stereotypes of Africans and their descendants. The analysis focuses on a portrait of Ernesto Mendizábal, a journalist 'afroporteño' of the late 19th century, which there presents inscriptions and drawings in order to caricature the portrayed one. The paper proposes the idea of a recognition of certain power of the image that the intervention would seek to deactivate, which puts in evidence the symbolic fights that are served the systems of representation as weapon.

Key words: Afro-Descendants, Argentina, 19th Century, Stereotypes, Visual and Verbal Representation, Power of Images.

«En la escuela aprendí a copiar sotas y me hice después un molde para calcar la figura de San Martín a caballo [...] y de adquisición en adquisición, yo concluí en diez años de perseverancia con adivinar todos los secretos de hacer mamarrachos. En una visita [...] ocupé el día en copiar la cara de un san Jerónimo, y una vez adquirido aquel tipo, yo lo reproducía de distintas maneras en todas las edades y sexos. Mi maestro, cansado de corregirme en este pasatiempo, concluyó por resignarse y respetar esta manía instintiva» (Sarmiento, 1948 [1850]: 98).

Quién no ha garabateado alguna vez un retrato: le agregamos bigotes, anteojos, cuernitos, le hacemos decir unas palabras... Esta práctica la podemos rastrear en todo tipo de soporte y en cualquier ámbito, público o privado: fotos, libros, monumentos, afiches en la vía pública, etc. Pero ¿se esconde algo más que el afán de diversión detrás de esta práctica aparentemente inofensiva? En este

sentido, David Freedberg ha estudiado la relación que se establece entre la imagen y el espectador, las respuestas activas y exteriorizadas a que dan lugar las imágenes. Concretamente, Freedberg ha analizado las reacciones iconoclastas que llevan a la destrucción o mutilación de ciertas representaciones, en su mayor parte retratos. Las agresiones a la imagen nacen del sentimiento implícito de que se agrede a la persona representada: «un gran número de ataques contra imágenes se basa en la atribución de vida a la figura representada o en la suposición de que la imagen es el prototipo, que la deshonra infligida a la imagen no sólo se comunica al prototipo sino que le causa un perjuicio real» (Freedberg, 1992: 461). Si nos detenemos a pensar en qué imágenes son el blanco de este tipo de vandalismo, la mayoría de las veces estamos ante cuestiones relacionadas con diferencias políticas, raciales, de género, de clase. Nos enfrentamos al poder que le conferimos a las imágenes reaccionando no sólo intelectual sino también emocionalmente ante ellas. Los poderes de una imagen sólo se pueden pensar asociados a un lugar específico dentro de una trama cultural, por lo cual se trata de imágenes que se activan y adquieren determinados significados en ese horizonte cultural.

El rostro es el lugar fundamental de inscripción de la identidad social y personal: «el valor simultáneamente social e individual que distingue al rostro del resto del cuerpo, su eminencia en la aprehensión de la identidad se relaciona con el sentimiento de que el ser por entero se encuentra allí» (Le Breton, 2008: 74). Y el retrato comienza a convertirse, a partir del siglo xv y en correspondencia con el surgimiento del individualismo, en la forma artística que mejor expresa y expone esa identidad. Más específicamente nos referimos al retrato naturalista, aquel que supone un parecido fisonómico. Entonces la historia del retrato estará conectada estrechamente con los cambios en las creencias sobre la naturaleza de la identidad¹ personal, y marcarán qué aspectos de ella son apropiados o susceptibles de retratar. Proporcionan al retrato una forma de inmortalidad fundamentada en determinadas virtudes, variables según la clase social a la que pertenezca el sujeto representado. Pero qué sucede con el retrato del otro, entendiendo otro en un sentido amplio que incluiría a un adversario político, a alguien perteneciente a una población o un género distinto, y a un enfermo, entre otros: ¿son de igual manera portadores de una identidad individual y social?

El presente escrito toma como motivo de indagación un retrato de autor, aquel que acompaña a la edición de un libro, pero no la imagen genérica que aparece en todas las ediciones sino un objeto específico, perteneciente a una edición particular. Este retrato concreto aparece modificado, caricaturizado, *intervenido* por alguien, tal vez el poseedor del libro. Nuestra intención es poner nombre al posible autor de la intervención y, teniendo en cuenta que el retrato es un afroporteño de fines del siglo xix, analizar si esta caricaturización se

1. La noción de identidad merecería por sí sola un trabajo específico; sólo mencionaré que debe tenerse en cuenta la imposibilidad de identidades fijas y estables.

vincula con concepciones de los otros, en este caso un otro con ascendentes africanos, siendo conscientes de que estas concepciones no se encuentran extinguidas sino que perduran hasta la actualidad.

1. El retratado

En nuestro caso particular, el objeto de estudio es un retrato de autor que acompaña al libro *Historia de un crimen*, publicado en 1881. El retratado es Ernesto Mendizábal, periodista, escritor, poeta afrodescendiente del cual tenemos noticias a través de los periódicos y folletos del momento y de su producción escrita. Su biografía se nos escapa ya que no aparece mencionado en ninguna de las compilaciones biográficas de afroargentinos publicadas².

El aporte de los registros censales y las referencias contemporáneas nos permiten, por lo pronto, delinear una sucinta biografía. Habría nacido alrededor de 1858-1859, ya que en el Primer Censo Nacional de 1869 se lo registra con 10 años. Allí aparece también que era hijo de Rosendo Mendizábal³, profesor de dibujo, hermano del poeta Horacio Mendizábal⁴ y tío del compositor de tangos Rosendo Anselmo Mendizábal⁵.

Para 1876 lo encontramos escribiendo notas en el periódico *La Libertad*. Ricardo Rodríguez Molas, historiador pionero en estudiar la temática afro en Argentina, alude a Mendizábal en su libro *Historia social del gaucho* (1968), cuando describe el reparto latifundista de la tierra:

«Precisamente lo expone en 1876 un negro porteño, Ernesto Mendizábal, en un artículo⁶ sarcásticamente titulado *La arcadía de Carhué* [...] He aquí sus palabras, las esenciales que plantean una actitud progresiva: “La pequeña propiedad, todos lo sabemos, representa tierra al alcance de todos los hombres, de todos los capitales. El gaucho de nuestra campaña, el inmigrante europeo, todos podrán ser propietarios. La grande propiedad... ella está al alcance únicamente de los grandes capitales, y adaptándola como lo propone La Prensa se propende a la creación de una casta de grandes propietarios, que son y han sido en todos los tiempos modernos monopolizadores del trabajo de los demás hombres, hasta reducirlos al vasallaje”» (Rodríguez Molas, 1968: 181).

2. *Almanaque del Progreso para 1881*, Ford (1899), Estrada (1879).

3. Pilar González Bernaldo señala que Rosendo Mendizábal tuvo una carrera política, a pesar de los fuertes prejuicios raciales. Estuvo al frente de algunos clubes electorales que tenían como finalidad movilizar a los «ciudadanos de color». En 1858 fue iniciado en la masonería y en 1859 formó parte de la comisión central de clubes parroquiales (González Bernaldo, 1999: 283-284).

4. Horacio Mendizábal (1847-1871). En 1856 dio a conocer su primer libro de poemas bajo el título de *Primeros Versos*; en 1869 publica el segundo, *Horas de Meditación*. Ambos en estilo romántico y al mismo tiempo con elementos que ponían en primer plano cuestiones de color y discriminación (Lewis, 1996: 50).

5. Rosendo Anselmo Mendizábal (1868-1912), músico y compositor. Fue el autor del primer tango titulado *El Entrerriano*, estrenado en 1896.

6. *La Libertad*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1876.

Para este mismo año, 1876, Oscar Chamosa señala que Mendizábal era el director del periódico *La Broma* (Chamosa, 2003: 122). Desconocemos el origen de esta afirmación ya que la lectura de noticias posteriores no nos permite confirmar este dato. A lo largo de 1878 hemos podido seguir, a través de los periódicos *La Broma* y *La Juventud*, un encendido debate centrado en los modos de sociabilidad y tipos de educación más convenientes para el progreso de la comunidad afrodescendiente de Buenos Aires (Geler, 2009; 2010). Brevemente, se vislumbran dos posiciones antagónicas preponderantes: quienes promueven una educación centrada en el aprendizaje de oficios que permitan a los negros salir de la miseria y dejar de lado las asociaciones festivas, que implican derroche de dinero y esfuerzos; y quienes abogan por la creación de escuelas para «niños de color» y prácticas asociativas comunes en la sociedad blanca burguesa. Dentro de este segundo grupo encontramos a Ernesto Mendizábal (Ghidoli, 2009).

A fines de julio de ese mismo año, tanto en *La Broma* como en *La Juventud*, se anuncia para el 1.º de agosto la presentación del periódico *La Idea*, bajo la dirección de nuestro protagonista. Sin embargo, el 4 de agosto *La Broma* escribe un editorial titulado «Farza y contra-farza» en el cual se lamenta por la no aparición de la publicación cuyo lema poderoso era la educación. No sabemos, por el momento, los motivos del fracaso, pero el periódico parece responsabilizar al fallido director: «¿Qué debe hacer Mendizábal...? Lanzar una contra-farza [...] que le sirviera de disculpa [...] Hágalo así el joven [...] por el respeto que debe a la sociedad a la que pertenece».

Para la Navidad de 1879 aparecen noticias que lo ubican en Montevideo⁷. Siguiendo el rastro de los libros que publicó, aparece una vinculación cercana con Uruguay, ya que dos de sus libros vieron la luz en aquella ciudad⁸. La duda nos la despeja el propio Mendizábal en el prólogo de otro de sus libros, *Germinal*, estudio literario sobre la obra homónima de Émile Zola. Allí escribe: «No puedo, pues, abrigar pretensiones respecto del mérito literario de mi escrito, porque lo que con él me propuse fue solamente ejercer una misión de verdad y filosofía, explicando desde las columnas de El Ferro-Carril de Montevideo, del que a la sazón [1885] era redactor político y literario, lo que a mi juicio debía entenderse por bueno, santo y generoso» (Mendizábal, 1890: 16).

En 1880, el año en que tienen lugar los hechos que Mendizábal relatará luego en su libro, lo perdemos de vista ya que no se hace alusión a él en la prensa afro. A pesar de hacerse referencia a los acontecimientos revolucionarios y tomar posición respecto de los actores políticos que participan de la contienda, *La Broma* no menciona a nuestro retratado en sus páginas. Tal vez se deba a la pertenencia a distintas facciones. Mendizábal se enrolaría

7. *La Broma*, Buenos Aires, 25 de diciembre de 1879.

8. *Mes Amis chez eux* (1884). Montevideo: Imprenta de El Ferrocarril; *Máximo Santos. Significación política e histórica de su gobierno en la evolución social sudamericana* (1886). Montevideo: Imprenta de El Siglo Ilustrado.

detrás de la candidatura de Julio Argentino Roca, según lo permite verificar la inclusión –en la portada de *Historia de un crimen*– de una frase del discurso pronunciado por Roca al asumir la presidencia⁹.

La Broma, por su parte, en el artículo-comunicado «El ciudadano Bernardo de Irigoyen. Los candidatos y los negros», aparecido el 21 de marzo de 1880, invita a la comunidad a que «cooperen con su propaganda y contribuyan con su voto a elevar a la primera magistratura [...], al digno y benemérito Dr. D. Bernardo de Irigoyen», creando, a su vez, el club Amigos de la Paz, cuyo objetivo principal era «propender al triunfo de las ideas del Comité de la Paz»¹⁰.

Continuando con la incipiente biografía, a principios de 1881 *La Broma* anuncia la aparición del *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881*¹¹, editado por Luis Garzón y proclama que «es un libro que debían obtener y conservar todas las familias de color é incoloras [sic]»¹². Este almanaque está conformado por distintas secciones: noticias biográficas de personalidades de la comunidad (cada una acompañada por su respectivo retrato), «álbum poético», «variedades», «caricaturas», «sección festiva». Entre los colaboradores se encuentra Ernesto Mendizábal, quien escribió la sección «variedades» y publicó tres poemas: «De los libros de los acordes» (Buenos Aires, 10 de enero de 1880), «Eres cóndor, también!» –dedicado al eximio poeta Olegario V. Andrade– y «Al partir» (Montevideo, 24 de diciembre de 1879). La portada y las imágenes fueron litografiadas por Constantino Grand¹³. Algunos retratos fueron dibujados por Ventura Lynch¹⁴ y otros por autores desconocidos de los cuales sólo aparecen las iniciales.

A partir de 1882 las publicaciones afroporteñas van mermando. Por los datos hallados inferimos que entre los años 1879 y 1885 Mendizábal habría viajado, de manera regular, entre Buenos Aires y Montevideo. Para 1895, según el Segundo Censo Nacional, habita en Buenos Aires y es empleado de policía¹⁵.

9. «Somos la traza de una gran nación, destinada á ejercer una poderosa influencia en la civilización de la América y del mundo; pero para alcanzar á realizar y completar el cuadro con la perfección de los detalles, es menester entrar con paso firme en el carril de la vida regular de un pueblo, constituido á semejanza de los que nos hemos propuesto como modelo; es decir, necesitamos paz duradera, orden estable y libertad permanente [sic]» Julio A. Roca (Mendizábal, 1881: portada).

10. El Comité por la Paz: Alem prohijó desde el Club de la Paz, de tendencia autonomista, la candidatura de Bernardo de Irigoyen, otro de sus grandes amigos. Sostuvo que el candidato presidencial debía ser ajeno a todo localismo, para poder expresar el sentido nacional.

11. *Almanaque del Progreso*, Buenos Aires, 1881.

12. *La Broma*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1881.

13. Constantino Grand, litógrafo activo en Buenos Aires desde 1870.

14. Ventura Lynch (1850-1888). Músico, pintor, folklorista, escritor y periodista. Autor de retratos, cuadros de historia, motivos campestres, asuntos militares, etc. Escribió: *Cancionero bonaerense*, *Las costumbres del indio y la transformación del gaucho*. Pertenecía a una distinguida familia.

15. En 1897 publica *Memento Policial o Breve Manual del Empleado de Policía* en la editorial J. Peuser.

2. El libro

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

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

«Una causa poderosa me decide á obrar así. En algunos acontecimientos he sido actor y en otros espectador, habiendo aún muchos más que la confidencia ha traído á mi conocimiento. Para indagar la veracidad de estas confidencias, necesito más tiempo del que puedo actualmente disponer. Si estas confidencias se refiriesen a los hechos, las habría acaso admitido sin vacilar; pero refiriéndose, como se refieren, a las personas, he querido verificarlas por completo, porque de la aseveración del historiador depende muchas veces hasta la reputación privada de los hombres» (Mendizábal, 1881: XIII-XIV).

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

Sucintamente, y siguiendo a Hilda Sabato, 1880 era un año de elecciones presidenciales. Los dos candidatos de mayor peso eran el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Carlos Tejedor, y el flamante responsable de la Conquista del Desierto y candidato oficial, Julio Argentino Roca, apoyado por el presidente Avellaneda. El 11 de abril de 1880 el Colegio Electoral consagró presidente de la Nación a Julio Argentino Roca y vicepresidente a Francisco Madero. Sin embargo, Tejedor no aceptó la derrota, y a pesar de que una disposición de 1879 prohibía

al gobierno de la provincia de Buenos Aires convocar a la Guardia Nacional, «se inventó una variante: la auto-organización de la sociedad civil en cuerpos de voluntarios. [...] A fines de 1879 la dirigencia porteña llamó a la formación de batallones voluntarios y a la creación de la asociación del Tiro Nacional. Recurrió así al principio de la ciudadanía en armas en su versión más pura. [...] Para junio de 1880, en conjunto sumaban 5.210 hombres, incluidos jefes, oficiales y tropa, [...]. Los cuerpos más nutridos eran los Rifleros (500 hombres de tropa), los Bomberos Voluntarios (834) y los batallones General Mitre y Coronel Sosa¹⁶ (460)» (Sábado, 2008: 114); estos últimos estaban conformados, en su mayoría, por negros y mulatos. Finalmente el ejército de las fuerzas nacionales y el de la provincia de Buenos Aires se enfrentaron el 21 de junio de 1880 en Puente Alsina (hoy Puente Uruburu), Los Corrales (hoy Parque Patricios) y Barracas. Ambas partes se consideraron vencedoras en los combates; sin embargo, la firma de un acuerdo de paz pocos días después selló la derrota de los porteños¹⁷. El corolario de estos hechos fue la posterior federalización de la ciudad de Buenos Aires.

Como señalamos anteriormente, Mendizábal no hace mención de los combates que se llevaron a cabo sino que centra su atención en los hechos políticos. Es allí donde radica lo más interesante para nuestra investigación. Además de los actores principales, Tejedor y Roca, existen actores secundarios –en este momento histórico– como Domingo Faustino Sarmiento, ministro del Interior de Avellaneda por sólo un mes (septiembre a octubre de 1879). Durante su corta gestión, presentó un proyecto para desarmar a la provincia de Buenos Aires, la única que conservaba milicias propias y no había sido intervenida por el gobierno nacional. Fue en ese momento cuando Tejedor armó aún más a las fuerzas de Buenos Aires. Luego de su renuncia al cargo de ministro, Sarmiento se postuló como candidato a la primera magistratura, llevando a Aristóbulo del Valle como vicepresidente. Por el momento sólo queremos dejar sentada la presencia de Sarmiento en estos acontecimientos y dejaremos para más adelante los pormenores de su postulación, ya que se vincularán con nuestras hipótesis.

3. El retrato

Pascal Blanchard ha señalado que «un hombre blanco nunca sería reducido a un cuerpo, ya que se trataría de un “cuerpo normal”. En cambio, siendo el cuerpo negro un “cuerpo anormal”, diferente, es pasible de ser estigmatizado a fin de que tenga sentido» (Blanchard, 2006: 51). Es por ello, propone el autor, que «existe, en las imágenes [del cuerpo negro] y en los discursos que las acompañan, yuxtaposición entre imaginario, “grupo de población” y espacio geográfico» (Blanchard, 2006: 51). Como hemos señalado al comienzo de este escrito, el rostro, la parte del cuerpo más individualizada, es la «marca de una

16. Domingo Sosa fue uno de los militares afrodescendientes que llegó al rango de coronel, el rango más alto alcanzado por un soldado negro.

17. Se denominaba porteños a los habitantes de la provincia de Buenos Aires (Sábado, 2008: 32).

persona». Si nos centramos en la representación de la corporalidad de personas de ascendencia africana a lo largo de la modernidad, existe una repetición de determinadas características que tienden a desdibujar la individualidad para favorecer la generalización a través de la codificación de ciertos rasgos que fomentan la creación de un estereotipo. Podríamos argumentar que la posibilidad de hacerse retratar que ofrecieron el daguerrotipo y la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX, permitiría sortear ese lugar común, siempre que se tratase de retratos encargados por los propios afrodescendientes. Sin embargo, nuestro ejemplo dará muestras de que resulta muy difícil evadir el estereotipo.

Suponemos que el origen de este retrato de autor litografiado (Fig. 1) se encuentra en un retrato fotográfico, probablemente en formato *carte-de-visite* o *cabinet*, de moda en aquel entonces, que hasta el momento no hemos hallado. Mendizábal, como muchos de los afrodescendientes de fines del siglo XIX, se hizo retratar a la manera burguesa, lo cual implicaba una descripción del individuo y al mismo tiempo una identidad social. Además de ser la forma de representación en auge, era símbolo de estatus, «el ascenso de las clases medias y medias bajas hacia una mayor importancia social, económica y política» (Tagg, 1993: 37). Éstos eran motivos suficientes para alguien a quien sus ancestros africanos lo vinculaban con la esclavitud y la servidumbre, y cuyo propósito era formar parte del campo intelectual porteño.

Este retrato burgués «de autor» tenía la intención de atestiguar su integración a la sociedad de su época, dejando constancia en una imagen fotográfica y fijando de esa manera una representación acorde con el estatus al cual pretendía pertenecer. Para un descendiente de africanos esclavizados no bastaba con ser libre e instruido; era necesario parecerlo, y sobre todo cuando se buscaba formar parte de un grupo ilustrado. Posar para una fotografía, que creemos origen del grabado, «es mostrarse en una postura que se supone no es “natural”. [...] Ponerse en pose es respetarse y exigir respeto» (Bourdieu, 1979: 126). Mendizábal construyó su imagen a partir de un conjunto de signos de pertenencia social, cultural, histórica: retratos fotográficos, publicaciones, manera de vestir, pose. Sin embargo, veremos que esta búsqueda de reconocimiento no siempre tuvo resultados favorables sino que emergieron los prejuicios más persistentes, como advertiremos en nuestro caso particular.

Desconocemos, por el momento, quién realizó el dibujo, aunque sí sabemos que la imagen fue litografiada en los talleres de Rolón y Oca. El periódico *La Broma* del 20 de mayo de 1881 nos aporta datos acerca de este taller: «[Zenón] Rolón¹⁸ y [Ezequiel] Oca son dueños de un establecimiento de litografía y de edición de música, en Piedras 173»¹⁹. Resulta importante destacar que, al menos para una de las etapas de producción de esta imagen, la litografía, se acudió a la propia comunidad. Nos queda por dilucidar lo referente a los dibujos.

18. Zenón Rolón (1856-1902). Músico y compositor. Estudió en Florencia durante 6 años. Compuso música religiosa, himnos y operetas (Ford, 1899: 91-100; Gesualdo, 1961: 465).

19. Los nombres de pila fueron señalados por Tomás A. Platero (2004: 101).

4. El retrato *intervenido* por...

¿Cuáles son las modificaciones hechas al retrato? Variadas son las intervenciones que se hacen sobre el texto y sobre la imagen (Fig. 2).



Fig. 1: Retrato de Mendizábal en el ejemplar de la Biblioteca Nacional (1881)



Fig. 2: Retrato de Mendizábal en el ejemplar de la Biblioteca del Museo Sarmiento (1881)

Fundamentalmente se niega la identidad del retratado no sólo desfigurando su rostro sino también modificando su nombre: se lo rebautiza como «Ka-tinga, el menor», una suerte de soberano de alguna dinastía perdida del África. Se agregan distintos elementos a la imagen: un caballo (¿un burro?), una bandera de nación, la expresión «Li. de Ventres», cadenas rotas, la palabra «Merda», sobrepuesta al retrato, la palabra «Pasto» junto al caballo...; en cuanto al texto de la portada, debajo de la frase de Julio Argentino Roca se escribe «Cuidado con el engaño. Bagley», se tacha Buenos Aires para reemplazarlo por «Mogol» y se realizan variaciones en el nombre del autor del libro. ¿De qué trata toda esta parafernalia de agregados? ¿Son indicaciones para la lectura del texto? ¿Intentan darnos a conocer una «verdad»? ¿Quién fue el autor de estas «guías de lectura»?

Veamos qué significación pueden tener estos elementos agregados. Algunos de ellos buscan una asociación directa con el origen africano, y consecuen-

temente esclavizado del retratado. En este sentido, Blanchard afirma que «el “cuerpo negro” no es sólo color, es *estigma*, *signo* y *símbolo* de una identidad propia. Tener un cuerpo “negro” es ante todo una herencia, una alteridad, una “carga” de cara a la historia» (2006: 52).

En primer lugar, la palabra «catinga» aparece en *Un Inédito Diccionario de Argentinismos del siglo XIX* (Barcia, 2006) y se define como olor desagradable propio de los negros. En nuestro caso está escrita con mayúscula, ya que es el nuevo nombre que se le asigna a Mendizábal y con k, probablemente para darle un carácter exótico o extraño. También la referencia a la libertad o ley de vientres junto a las cadenas rotas permiten esta vinculación como también lo permite la inclusión de la bandera de nación, elemento que acompañaba la realización de los candombes, diferenciando así una agrupación de otra. En el Museo Histórico Nacional se conservan algunas pertenecientes al período rosista²⁰. Sin embargo, en Buenos Aires nos queda la duda acerca de la existencia de una nación con la denominación de Guinea (Andrews, 1989: 265, Goldberg, 2001: 280; Schávelzon, 2003: 76)²¹. Nos parece una referencia por extensión, que implica también una rápida afiliación con la esclavitud, ya que de los puertos ubicados en el Golfo de Guinea provinieron, durante el siglo XVIII, gran cantidad de barcos con cargamentos de esclavos, nombre que también se asociaba con una de las compañías que practicó la trata negrera en el Río de la Plata²².

A partir de aquí el desciframiento de los dibujos resulta más dificultoso y las interpretaciones propuestas son absolutamente libres, arbitrarias y modificables. La cabeza de caballo (¿o de burro?) que aparece dibujada en la parte inferior del busto se nos presenta como una referencia más opaca. Podríamos vincularla, tal vez, con que se trata de un animal de carga aunque no aventuraríamos esta explicación. Hay otros elementos esbozados que nos resultan difíciles de dilucidar: un recipiente con asa, una especie de jeringa y un depósito con la inscripción w. c. Sólo arriesgamos que podría tratarse de los utensilios para realizar una lavativa y un depósito de baño; los tres elementos remitirían a un mismo tema: la «merda», palabra que también aparece sobrescrita en el centro de la litografía. Recordemos, además, la nueva nominación asignada a Mendizábal, Katinga, y su significado.

En resumen, los artefactos vinculados a su ascendencia africana y, por lo tanto, su asociación con la esclavitud, aparecen en la parte superior del dibujo y representados con objetos más nobles como banderas y cintas, mientras en la parte inferior se encuentra toda la parafernalia escatológica anteriormente mencionada.

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

21. Andrews (1989) y Goldberg (2001) no hacen mención de una nación de ese nombre. En cambio Schávelzon (2003) lo afirma.

22. Real Compañía de Guinea, titular del asiento de negros en el Río de la Plata entre 1701 y 1713.

El rostro en sí mismo merece ser analizado por separado. Si observamos la litografía original (Fig. 1), no reconocemos ninguno de los rasgos de Mendizábal en el retrato pintarrajeado (Fig. 2). No sólo se agregaron distintos componentes como los anteojos, la barba, el bigote con las puntas hacia arriba y los cuernitos, sino que también se modificaron algunos de sus rasgos: se arquearon las cejas, las orejas crecieron en tamaño y se aguzaron, se agregó una especie de penacho sobre la frente, se marcaron los surcos nasogenianos y se alteró la línea del rostro, afinándose la mandíbula. La visión del nuevo rostro remite a un personaje demoníaco. Si tuviéramos que describir una cabra, es probable que mencionáramos como algunas de sus principales características una barba rala, cuernos, orejas puntiagudas y, a los costados de la cabeza, un copete de pelo en su frente, características asociadas además a las representaciones del diablo provenientes del universo cristiano. Recordemos que la vinculación diablo-macho cabrío tiene una larga historia (Link, 1995: 44-45)²³. En relación con el sentido del olfato, resulta sumamente sugestivo lo señalado por Robert Muchembled en su libro *Historia del Diablo*:

«La representación imaginaria colectiva relacionaba de manera corriente las exhalaciones más horribles con la imagen del diablo. [...] Como Señor de la noche y de la muerte, de los animales repugnantes, de aquellos seres que se creía nacidos por generación espontánea de la podredumbre o del excremento animal más hediondo, hediondo como el mismo macho cabrío que se manifestaba por exhalaciones sudorosas, Satanás reinaba sobre el olfato» (Muchembled, 2000: 127).

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

5. El autor de la intervención: una atribución arriesgada

En este punto recordaremos algunos datos ya mencionados. El libro en cuestión pertenece a la Biblioteca del Museo Histórico Sarmiento, más específicamente al sector considerado como biblioteca personal del autor de *Facundo*²⁴. Sin embargo, los bibliotecarios, al ser consultados, señalan que no podrían afirmar que todos los libros de esta sección hayan efectivamente pertenecido a don Domingo, ya que esta biblioteca se inauguró en 1946. ¿Podríamos arriesgar que el autor de las intervenciones sobre la litografía haya sido Sarmiento? ¿Qué argumentos avalarían esta posibilidad? Consideramos que la probabilidad de que el libro le hubiera pertenecido es lo suficientemente elevada como para aventurar esta hipótesis. En este sentido, enumeraremos algunas evidencias

23. Además es importante señalar que la asociación con el diablo-macho cabrío no es excluyente al caso de los descendientes de africanos, sino que se ha aplicado a lo largo de la historia a otras identidades. Strickland (2003: 134-136).

24. Colección Belín Sarmiento.

que consideramos importantes. En primer lugar, como mencionamos al iniciar este apartado, el libro está incluido dentro de la colección considerada como de su propiedad. Segundo, recordemos que la publicación del libro tuvo lugar en 1881, es decir, es contemporánea a Sarmiento. Tercero, en la primera página, previa al retrato y a la portada, y escrita con lápiz azul se lee la frase: *Cabinet pour des hommes*, frase que podría ser una referencia a los gabinetes de lectura del siglo XIX, a los cuales se podía acceder mediante una suscripción diaria o mensual. En el Diario de Gastos de los *Viajes* de Sarmiento existen pagos realizados con esta finalidad, en Malmaison y Florencia (Sarmiento, 1993: 483 y 536). Cuarto, en la portada del libro y debajo de una frase de Roca se ha escrito, con la misma letra y el mismo tipo de lápiz azul la expresión «Cuidado con el engaño. Bagley»: se trata de un eslogan que remite a una propaganda aparecida en los periódicos y folletos de la década de 1880²⁵. Esta máxima, vinculada a la frase perteneciente al discurso pronunciado por Roca al asumir la presidencia, daría cuenta de las posiciones enfrentadas de ambos políticos, postulados como candidatos presidenciales en las elecciones de 1880. Sin embargo, como señalamos anteriormente, Sarmiento era un actor secundario en este momento histórico. El panorama político tenía como candidatos principales a Julio Argentino Roca, con el aval del Partido Autonomista Nacional y de la Liga de Gobernadores, y a Carlos Tejedor, apoyado éste por los autonomistas bonaerenses extremos y por el nacionalismo mitrista (Gallo y Cortés Conde, 1984: 66). La figura de Sarmiento nos resulta de interés sustancial por su relación con el caso en estudio; su descontento con Roca se evidencia en la carta-prólogo de su libro *Conflicto y Armonías de las razas en América Latina* (1883), dedicado a Mary Mann, en la cual expresa:

«Desde que regresé de ese país, hemos hecho bastante camino, [...] Nuestros progresos, sin embargo, carecen de unidad y de consistencia. Tenemos productos agrícolas y campañas revestidas de mieses doradas cubriendo provincias enteras: nuevas industrias se han aclimatado, y ferrocarriles, vapores y telégrafos llevan la vida a las entrañas del país o la exhalan fuera de sus límites. El Gobierno, que es el constructor de estas vías, las empuja hasta donde el presente no las reclama, anticipándose al porvenir. [...] Para nuestro común atraso sudamericano avanzamos ciertamente; pero para el mundo civilizado que marcha, nos quedamos atrás. Nada hay de intolerable, y, sin embargo, nada se siente estable y seguro. [...] Ésta es nuestra situación material, que no es mala. Es la situación política lo que da que pensar. Parece que volvemos atrás, como si la generación presente, creada en seguridad perfecta, perdiera el camino. El Ejecutivo manda de su propio "motu" construir palacios, los termina y pide después los fondos al Congreso, dándole cuenta del hecho, y pidiendo autorización "pro forma" » (Sarmiento, 1883: 6).

25. Propaganda aparecida en la contraportada del Catálogo de la Exposición Continental de 1882: «¡CUIDADO CON EL ENGAÑO! // Al pedir la rica galletita // LOLA // Exigir que cada una tenga ESTAMPADA en el centro el nombre // LOLA. // Este delicado manjar es fabricado // ÚNICAMENTE POR // M. S. BAGLEY Y Cía // Nada extraño es que aparezca alguna torpe // imitación de la // LOLA // CON QUE ASÍ // ¡CUIDADO CON EL ENGAÑO!» Las mayúsculas en el original.

Llegado este punto, nos ha parecido fundamental confrontar la escritura que aparece en el libro de Mendizábal con la escritura ya conocida de Sarmiento para aproximarnos más a esta atribución. Hemos hallado reproducida su grafía en el diario de viaje que escribió mientras regresaba a Buenos Aires desde Estados Unidos en el año 1868²⁶. Hemos encontrado similitudes y diferencias en esta comparación. La variación más evidente es la que se produce en la letra d. Sin embargo, existen importantes semejanzas en las letras mayúsculas Be («Bagley») o Pe («Pasto») y en las palabras «el» y «con». A pesar de que el diario de viaje cuenta además con dibujos, lamentablemente muchos de ellos son demasiado esquemáticos como para aventurar alguna similitud con el nuestro. Alberto Palcos ha remontado la afición de Sarmiento por el dibujo a sus años mozos: «Merece observarse que tanto los trabajos a los cuales se refirió alguna vez, como los pocos que han llegado a nuestros días, ejecutados todos a modo de agradable pasatiempo, presentan carácter humorístico. Antes de los veinticinco años, el mayordomo de minas de Copiapó distraía a los compañeros de la ruda labor haciendo divertidas caricaturas de toda clase de bichos» (Palcos, 1945: 124).

Si, tomando en consideración la confrontación de grafías, suponemos que la intervención ha sido concebida por Sarmiento, ¿cuáles podrían ser los motivos para esta caricaturización? ¿Se trataría de una embestida a la figura de Mendizábal o subyacerían prejuicios raciales generalizados? En *Facundo* ya había formulado algunas ideas vinculadas a la raza negra, largamente citadas por quienes trabajamos con la temática afroargentina. En *Conflicto y Armonías...* algunos autores señalan una mutación en el pensamiento sarmientino: «En su nuevo libro, demuestra una curiosa simpatía hacia la raza negra, proporcionalmente inversa al desprecio que siente por el indígena» (Solodkow, 2005: 110). Sin embargo, en *Civilización y Barbarie* las palabras descalificadoras se aplican a los africanos próximos a Rosas²⁷, mientras que los africanos unitarios, como Barcala, reciben adjetivos halagüeños²⁸. Es decir, que el discurso no sólo responde a ideas raciales sino que también se encuentra teñido por una ideología política. Sin embargo, creemos advertir un tono paternalista en ambos libros; por ejemplo, cuando escribe «Los africanos son conocidos por todos los viajeros como una raza guerrera llena de imaginación y de fuego, y aunque feroces cuando están excitados, dóciles fieles y adictos al amo o al que los ocupa» (Sarmiento, 1957 [1845]: 276) o «el negro, aunque esclavo, era el amigo del joven criollo su amo, con quien acaso se había criado en la familia y de cuyos juegos y

26. Agradezco a la Lic. Patricia Faure el haberme facilitado copias de estos escritos.

27. «Rosas se formó una opinión pública, un pueblo adicto en la población negra [...] Los negros ganados así para el Gobierno ponían en manos de Rosas un celoso espionaje en el seno de cada familia por los sirvientes y esclavos, proporcionándole además excelentes e incorruptibles soldados de otro idioma y de una raza salvaje» (Sarmiento, 1957 [1845]: 277).

28. «El coronel Barcala, el ilustre negro, [...] era el amo de Córdoba y de Mendoza, en donde los *cívicos* lo idolatraban. Era un instrumento que podía conservarse para lo futuro» (Sarmiento, 1957 [1845]: 214).

gustos había participado. Es fiel y entusiasta de raza y sirviendo voluntariamente como asistente acompañaría a la guerra al amo» (Sarmiento, 1883: 40). Y más claramente en este párrafo que reproducimos de manera extensa:

«Si el África debe producir en algún tiempo una raza culta y civilizada, la época vendrá en que el África ocupará su puesto en esta marcha incesante del progreso humano» (*La Cabaña del Tío Tom*) [...] Y esta profecía, inspirada por los presentimientos del amor maternal de la mujer, está en vía de realizarse ya, [...] Como detrás de la estela de las carabelas de Colón se lanzaron las naves de todas las naciones en busca de su parte de botín, así tras el lento pero seguro paso del sacerdote cristiano Livingstone, este Pablo Apóstol de la raza negra, ostentando las virtudes cristianas como única seducción para el negro, se han seguido todos los heroísmos y grandezas del pensamiento moderno, Stanley, el heroico *Reporter* del *Herald*, diario por excelencia de Norteamérica, los representantes de la Italia, de la Prusia en otras direcciones, la Francia prolongándose al Sur desde sus posesiones de África proyectando ferrocarriles, y aun la Inglaterra en el África blanca, o felata, o árabe, del Mediterráneo, como en el extremo Sur, con Setiwayo, y las costas orientales del Zambeci, y las minas de Diamantes, el mundo sólo está lleno de los rumores de África, de los descubrimientos, grandezas, esplendores del África, porque todos sienten que le ha llegado su hora de justicia, dignidad y reparación»²⁹ (Sarmiento, 1883: 41-42).

En las modificaciones y agregados hechos al retrato de Mendizábal podríamos percibir conceptos de inferioridad racial propios del período histórico, como la comparación entre raza negra-animales, el burro en este caso, y más claramente en los elementos vinculados con la esclavitud, es decir, las cadenas rotas, las expresiones «Libertad de Vientres» o «Guinea», y aun en la identificación con el diablo sí creemos que subyace una jerarquía racial. Quien añade estos atributos pretende «establecer, de la manera más sencilla, clara y directa, que el sujeto retratado no pertenece al mismo grupo social o cultural que aquel sujeto que está realizando la imagen» (Mason y Alvarado, 2001: 243). El punto de partida es un típico retrato burgués y se realiza la conversión a un retrato que podríamos denominar «etnográfico». Los autores, al referirse a este tipo de retratos, señalan que «lo que hacía falta eran los atavíos o adornos “exóticos”, las marcas de distinción y de diferencia esenciales que le otorgaran a la imagen una estética específica» (2001: 243). La inclusión del nuevo nombre del retratado, “Ka-tin-ga, el menor”, es “la culminación de este proceso [...] la aplicación de una etiqueta etnográfica” (Mason, 1998: 45). Evidentemente, en nuestro caso, la intención es borrar todo rastro del original, para lo cual se le han agregado una serie de atributos que reconvierten la imagen en otra. Nos queda, sin embargo, bastante confusa toda la espectacularidad escatológica, vinculada a lo olfativo. Recurrimos nuevamente a Muchembled para iluminar este aspecto. El autor escribe: «Oler mal llegaría a ser un día un signo esencial de inferioridad social [¿también racial?]. Mientras tanto, el hedor evocaba a la vez la imagen del diablo, [...] y la imagen de los placeres de la carne [...] La nariz proporcionaba a la vez placer y terror» (Muchembled, 2000: 132).

29. El énfasis es mío.

Resumiendo, creemos que las motivaciones de este *mamarracho* se vinculan tanto con razones políticas como con ideas propias del racismo científico del siglo XIX. Faltaría exponer qué cuestiones políticas convertirían a Mendizábal en un adversario que ocasionara semejante reacción «artística». La posible afiliación del retratado con la figura de Roca no es lo único que aparece en el horizonte; de la lectura de *Historia de un crimen* emergen argumentos que podrían haber suscitado el rechazo. Al analizar el programa de la candidatura de Sarmiento, Mendizábal escribe:

«Funestísima la influencia de Sarmiento! Este hombre cuyas autoritarísimas ideas transformaban en gobiernos fuertes los gobiernos esencialmente libres; este hombre que convertía en pesadísima máquina de poder la liviana máquina de la organización republicana de la misma suerte como convertía en el evento personalísimo el elemento libérrimo y esencialmente popular de la filosofía principista; este hombre, digo, había esparcido sobre sus partidarios la tenebrosa red de sus ideas, del propio modo como la oscura noche esparce por la creación la tenebrosa armazón de sus tinieblas. Y estas tinieblas se distinguen claramente en el programa político del partido republicano. Para este partido no era no, el pueblo rey, quien debía elegir sus mandatarios, si no el pueblo esclavo, el pueblo ignorante, quien debía forjar personalidades acaudaladas para entregar a estas personalidades la dirección de sus destinos políticos. El partido aristocrático surgía del partido republicano. La ciencia y la conciencia del gobierno pertenecían a las clases sociales más elevadas, no a las muchedumbres que ignorantes o sabias conforman la estructura de ese pueblo que es la armazón de toda personalidad, la armazón de todo derecho, la armazón de toda libertad. [...] Sarmiento era, sí, el candidato del partido republicano. No podía, no, encontrarse otro hombre público que profesase tan dominadoras ideas, tan restrictivos principios. Era únicamente Sarmiento quien podía copiar la Roma, la Venecia y la Inglaterra de los tiempos del despotismo, a la vez que copiaría la Roma, la Venecia y la Inglaterra de los tiempos de libertad. Y estas ideas desprestigiaron al partido republicano. Véase clarísimamente la torcida intención que lo dominaba y de ahí que todos los que buscaban como fin propuesto la libertad viesan en Sarmiento declarado enemigo, opositor sistemado a las manifestaciones siempre esplendorosas de la libertad. Parecía que Schopenhauer hubiese dado la mano al General Sarmiento al emitir este pensamiento que es una blasfemia, esta afirmación que es la negación de todo arbitrio libre, y la supresión de la libertad de conciencia: “El mundo es mi representación”» (Mendizábal, 1881: 217-219).

Es de suponer que estas opiniones, extensas y claras, no habrán sido muy bien recibidas por Sarmiento. Mendizábal se erige como un otro racial y como un otro político, resultando tal vez insoportable la superposición de ambas otredades. Esta intolerancia podría haber abierto el camino hacia la intervención del retrato, buscando suprimir toda supuesta semejanza naturalista, propia de la retratística basada en la representación de sujetos dignos de celebración y conmemoración. La imagen corregida ubicaría a Mendizábal dentro del rango de sujetos pasibles de ser objetivados para su mejor control social (Sekula, 1986: 6). De esta manera su imagen se convierte en caricatura, estereotipo, sin anclaje en un sujeto real.

Existe otro aspecto vinculado con esta imagen que aún no hemos considerado, el de su circulación y recepción. Si tomamos en consideración el retrato original –y aun la fotografía que suponemos como fuente–, es evidente que fue concebido, como todo retrato de autor, con la intención de dar rostro a quien

escribió el libro, formando parte de la función-autor propuesta por Foucault, la cual «es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido» (en Chartier, 1999: 11). Su circulación y recepción se dan en un ámbito público. No ocurriría lo mismo con el retrato *intervenido*, que suponemos confinado a la biblioteca del poseedor y, a lo sumo, con la posibilidad de ser visto por quienes asistieran a su casa y al potencial gabinete de lectura. Aun hoy en día el retrato permanece en un ámbito restringido de consulta. Sólo aquellos interesados específicamente en los hechos históricos a los que el libro se refiere, o aquellos interesados en la figura de Ernesto Mendizábal, o algún estudioso de la vida de Sarmiento podrían llegar a acceder a la contemplación de esta imagen, siempre que sus búsquedas se circunscribieran a los ejemplares de la Biblioteca del Museo Sarmiento. En nuestro caso, el conocimiento de esta imagen nos llegó a través de un libro escrito por otro afrodescendiente contemporáneo a nosotros, Tomás A. Platero, quien lo incluye en su publicación sobre periódicos afroporteños de fines del siglo XIX (Platero, 2004: 29). La edición contiene una variedad de imágenes: fotos familiares, portadas de los principales periódicos afro, retratos de personalidades de la comunidad afroargentina³⁰, caricaturas realizadas por la propia sociedad de color. Platero ha elegido incorporar en su *corpus* de protagonistas a hombres vinculados a la cultura, entre ellos Ernesto Mendizábal³¹. Sin embargo, no incluye cualquier retrato de Mendizábal, sino que selecciona el de la Biblioteca del Museo Sarmiento. Lamentablemente no emite opinión acerca de él; en el epígrafe, que reúne todos los datos necesarios para localizar la imagen, sólo expresa: «Así aparece la fotografía en este libro». Como si los comentarios estuvieran de más.

6. Epílogo

Ernesto Mendizábal, como muchos de los afrodescendientes de fines del siglo XIX que tuvieron la posibilidad de hacerlo, se hizo retratar a la manera burguesa. Era la forma de representación de moda, pero a la vez era símbolo de estatus social, motivos suficientes para alguien a quien sus ancestros africanos lo vinculaban con la esclavitud y la servidumbre, y cuyo propósito era formar parte del campo intelectual porteño. Se autorrepresenta a partir de un conjunto de marcas de pertenencia social, cultural e histórica. Por medio del retrato y de sus escritos buscaba no dejar dudas acerca de su situación social y construir una imagen haciendo uso de los códigos utilizados por la sociedad mayor. Sin embargo, un retrato implica también un espectador y una distancia. En este caso,

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

31. También aparecen Eugenio del Sar, fundador de la Sociedad de Socorros Mutuos y Fines Culturales La Protectora; Bernardino Posadas, pintor; Estanislao Grijera, organista; Gabino Ezeiza, poeta.

quien contempló la imagen no estuvo de acuerdo con lo representado y pasó de ser espectador a ser productor de un nuevo retrato, más en consonancia con sus opiniones acerca del retratado. Sarmiento, como potencial autor del *marracho*, crea una imagen diferente para Ernesto Mendizábal. Si los códigos de representación de la fotografía no daban cuenta de sus ancestros africanos, quien realizó la intervención se esmeró en que el universo de la esclavitud y la jerarquía racial se manifestara en la nueva representación. Hemos intentado mostrar que son variadas las motivaciones de esta participación. Por un lado, como señalamos hace un momento, subyacerían conceptos de inferioridad racial; sin embargo, creemos que motivos coyunturales asociados a la posición política de Mendizábal y a las opiniones expresadas por él habrían disparado el espíritu burlón y a la vez hiriente de Sarmiento, tantas veces señalado. Pero aquí entraríamos en asuntos psicológicos lejanos a nuestros intereses y los cuales no estamos capacitados para analizar. Sólo señalaremos que estaríamos en presencia de una representación estereotipada, el tratamiento del adversario como realidad fija; según Homi Bhabha «el concepto de fijeza, como signo de diferencia cultural/histórica/racial, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demónica. [...] El estereotipo es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está “en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente...» (Bhabha, 2002: 92). En la creación de esta imagen estereotípica se manifiestan prejuicios y creencias generales, en consonancia con la ideología racialista de quienes forjaron el proyecto de nación argentina –entre ellos Sarmiento– en las últimas décadas del siglo XIX. Se podría pensar en ella como en un compendio, una suerte de archivo, de muchos de los rasgos que caracterizarían a los descendientes de africanos. El autor de la intervención se ha encargado de realizar el montaje, seleccionando atributos que den cuenta de la jerarquía racial que confinó a los afroargentinos al pasado esclavo, sin posibilidad de ser protagonistas de aquel presente. Mediante el agregado de esos elementos, un retrato particular se convierte en un estereotipo aplicable al grupo de población afrodescendiente. Se disfraza, se traviste al «enemigo» creando una forma fijada, fácilmente reconocible, que lo asocie inmediatamente con su raza.

El retrato original fue creado para un ámbito público mientras que el retrato modificado lo suponemos dentro de un espacio privado, casi personal. Sin embargo, ¿podríamos decir que se trata de una intervención inofensiva? ¿Quiénes se divertirían al contemplarla? Suponemos que el propio Mendizábal no habría estado demasiado complacido si hubiese podido verla. La circulación en el momento de producción de esta intervención es casi nula. No obstante, el derrotero posterior de la imagen seguramente no fue imaginado por quien la modificó. De una consideración inicial, podríamos suponer que, luego del lapso de tiempo transcurrido entre la creación de la imagen y la época actual, la agresión que emblemiza la alteración del retrato habría perdido gran parte de su fuerza o de su poder. Resulta casi imposible saberlo, debido a la escasa posibilidad de ser contemplado por algún espectador. Sin embargo, su inclusión en el libro

de Platero nos permite atisbar el desasosiego y la preocupación que deben provocar este tipo de imágenes, no sólo en los afrodescendientes sino en la sociedad en su conjunto.

Fuentes y bibliografía citadas

Fuentes

La Broma (1878-1881)

La Juventud (1878-1879)

Almanaque del Progreso para 1881. Luis M. Garzón (ed.) (1881). Buenos Aires: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios.

Exposición Continental Sud-Americana. Catálogo de la Segunda Exposición del Club Industrial. 1882. Buenos Aires.

Bibliografía

ANDREWS, George Reid (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

BARCIA, Pedro Luis (2006). *Un Inédito Diccionario de Argentinismos del siglo XIX*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

BHABHA, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BLANCHARD, Pascal (2006). «De l'esclavage au colonialisme. L'image du 'noir' réduit à son corps». *Africultures*, París, 67. Dossier «Esclavages: enjeux d'hier à aujourd'hui», pp. 51-63.

BOURDIEU, Pierre (1979). *La Fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.

CHAMOSA, Oscar (2003). «Lúbolos, Tenorios y Moreiras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX». En: Sábato, H. y Lettieri, A. (comp.). *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*. Buenos Aires: FCE, pp. 115-135.

CHARTIER, Roger (1999). «Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la "función-autor"». *Signos Históricos*, México D.F., I, 1, pp. 11-27.

ESTRADA, Marcos de (1979). *Argentinos de origen africano*. Buenos Aires: Eudeba.

FORD, Jorge (1899). *Beneméritos de mi estirpe*. La Plata: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.

FREEDBERG, David (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

GALLO, Ezequiel, y CORTÉS CONDE, Roberto (1984). *La República Conservadora*. Buenos Aires: Paidós.

GELER, Lea (2009). «Un colegio para los niños "de color". El dilema de la segregación entre los afroporteños a fines del siglo XIX». En: García Jordán, Pilar (ed.). *Dinámicas de poder local en América Latina, siglos XIX-XXI*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 87-107.

- ____ (2010). *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria/TEIAA.
- GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina*, t. II. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.
- GHIDOLI, María de Lourdes (2009). «La Sociedad Fomento de las Bellas Artes: modelo de sociabilidad afroargentina a fines del siglo XIX». En: *XII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*. Mesa 2.3: De marginados a ciudadanos: la visibilización de los afrodescendientes. Formato CD, s.p.
- GOLDBERG, Marta (2001). «Los Africanos de Buenos Aires, 1750-1880». En: Cáceres Gómez, R. (comp.). *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica, pp. 269-288.
- GONZÁLEZ BERNALDO, Pilar. (1999). *Civilité et Politique aux origines de la Nation Argentine. Les Sociabilités à Buenos Aires. 1829-1862*. París: Publications de la Sorbonne.
- LE BRETON, David (2008). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEWIS, Marvin (1996). *Afro-Argentine Discourse. Another Dimension of the Black Diaspora*. Columbia: University of Missouri.
- LINK, Luther (1995). *The Devil: a mask without a face*. Londres: Reaktion Books.
- MASON, Peter (1998). *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- MASON, Peter, y ALVARADO, Margarita (2001). «La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato “etnográfico”». *Aisthesis*, Santiago de Chile, 34, pp. 242-257.
- MENDIZÁBAL, Ernesto (1881). *Historia de un Crimen*. Buenos Aires: Pablo Coni.
- ____ (1890). *Germinal*. Buenos Aires: J. Peuser.
- MUCHEMBLED, Robert (2000). *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. Buenos Aires: FCE.
- PALCOS, Alberto (1945). *El Facundo. Rasgos de Sarmiento*. Buenos Aires: Elevación.
- PLATERO, Tomás A. (2004). *Piedra Libre para nuestros negros. La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina (1873-1882)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo (1968). *Historia Social del Gaucho*. Buenos Aires: CEAL.
- SÁBATO, Hilda (2008). *Buenos Aires en armas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1957 [1845]). *Facundo*. Buenos Aires: Tor.
- ____ (1996 [1849-1851]). *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847*. Buenos Aires: FCE.
- ____ (1883). *Conflicto y Armonías de las razas en América Latina*. Buenos Aires: Imprenta de D. Túñez.
- ____ (1948 [1850]). *Recuerdos de Provincia*. Buenos Aires: Sopena.

- SCHÁVELZON, Daniel (2003). *Buenos Aires Negra*. Buenos Aires: EMECE.
- SEKULA, Allan (1986). «The body and the archive». *October*, Nueva York, 39, pp. 3-65.
- SOLODKOW, David (2005). «Racismo y Nación: Conflictos y (des)armonías identitarias en el proyecto nacional sarmientino». *Decimonónica*, 2:1, pp. 95-121. Disponible en: <http://www.decimononica.org> (junio de 2011).
- STRICKLAND, Debra Higgs (2003). *Saracens, demons, & Jews: making monsters in medieval art*. Princeton: Princeton University Press.
- TAGG, John (1993). *The burden of representation. Essays on Photographies and Histories*. Mineápolis: University of Minnesota Press.