

caiana

María de Lourdes Ghidoli
(Instituto Ravnani-UBA/Conicet, Argentina)

Los múltiples rostros de la Madre de la Patria.

Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea

Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea¹

María de Lourdes Ghidoli
(Instituto Ravignani-UBA/Conicet,
Argentina)

A pesar de la irrefutable participación afrodescendientes en las guerras por la independencia solo dos de ellos han llegado a ocupar un lugar en el panteón de héroes de la nación argentina: Antonio Ruiz (Falucho) y María Remedios del Valle, cuyo reconocimiento, valoración y renombre se desplegaron en distintos momentos de la historia local. El primer conmemorado fue Falucho, a quien a fines del siglo XIX se le consagró una estatua en el espacio público, iniciativa impulsada por miembros de la propia comunidad afroporteña de aquel momento.² La erección del monumento en 1897 y los homenajes y celebraciones que se hicieron a sus pies en las primeras décadas del siglo XX dan cuenta de una suerte de hipervisibilización del héroe que se dio en gran medida en la ciudad de Buenos Aires. Por su parte, la memoria de María Remedios hizo irrupción a comienzos del siglo XXI, y se convirtió en uno de los estandartes del movimiento afrodescendiente contemporáneo. A diferencia de Falucho, la

figura de María Remedios del Valle tiene una gran circulación a nivel nacional y aun fuera de las fronteras territoriales. Las posibilidades de difusión que brindan las actuales tecnologías de comunicación están muy lejos de aquellas circunscriptas a publicaciones impresas del siglo XIX y principios del XX, supeditadas a su vez a la población alfabetizada. La historia e imagen de del Valle son replicadas incesantemente en sitios de internet, retomadas por alumnxs y profesorxs de escuelas en todo el territorio nacional y también por cientistas sociales, políticxs, periodistas, entre otros. En definitiva, por la sociedad en su conjunto.

Una heroína negra para una nación blanca³

Comenzaré con una presentación de María Remedios del Valle. Se desconoce su fecha de nacimiento y según su legajo militar era parda, una de las categorías clasificatorias que se aplicaba a los descendientes de africanos esclavizados. En julio de 1810 del Valle se enroló, junto a su esposo e hijos, en el Ejército Auxiliar del Perú, hoy conocido como Ejército del Norte, primer cuerpo militar organizado por las Provincias Unidas del Río de la Plata al mando del General Manuel Belgrano, con el objetivo de liberar Alto Perú y Perú de la corona española. Esta formación militar actuó entre 1810 y 1817, con tres expediciones auxiliadoras, sin lograr los resultados esperados. María Remedios participó tanto en los fracasos como en los triunfos de aquel Ejército y en las vísperas de la batalla victoriosa de Tucumán (24 de septiembre de 1812) solicitó a Belgrano que le permitiera asistir a las tropas heridas en la primera línea. Pero el general consideraba que en las milicias no había lugar para las mujeres. Desafiando esta decisión, María Remedios se mantuvo en la retaguardia y llevó adelante la tarea que se había propuesto. Finalmente, en reconocimiento a su labor, Belgrano la nombró Capitana del Ejército.

En la derrota de Ayohuma (14 de noviembre de 1813), resultó herida y fue capturada por los españoles. Mientras duró su prisión brindó asistencia a jefes, oficiales y soldados patriotas, prisioneros como ella, a quienes en varias ocasiones ayudó a escapar. Fue descubierta y los líderes realistas la sentenciaron a ser flagelada públicamente por nueve días. Más tarde, pudo burlar la custodia de los españoles y huir. A pesar de haber perdido a su esposo e

hijos, muertos en los campos de batalla, regresó a las filas patriotas donde continuó auxiliando a los soldados lesionados en las líneas del Ejército.

Una vez concluida la misión del Ejército del Norte, María Remedios regresó a Buenos Aires y no se supo nada de ella hasta octubre de 1826 cuando inició un expediente solicitando el pago de una pensión por los servicios prestados a la patria por ella y por sus familiares muertos en combate. El pedido fue desechado. En 1827 el General Juan José Viamonte, quien había sido su compañero de armas, la reconoció en la calle: la Capitana se hallaba en un deplorable estado de mendicidad. Con ayuda de Viamonte y otros militares, presentó un pedido de pensión en la Junta de Representantes de Buenos Aires. La petición estuvo bajo sospecha debido a la inexistencia de expedientes que acreditaran a del Valle como soldado en esas campañas. Por ese motivo, diversas personalidades, entre ellos el propio Viamonte, debieron testificar para dar prueba de su valiente y relevante participación sin dejar de mencionar que había sido la única mujer bajo el mando del General Belgrano. Finalmente, se le otorgó un sueldo como Capitana de Infantería y se le concedió el grado de Sargento Mayor de Caballería. En 1835, Juan Manuel de Rosas la designó en la plana mayor activa con su jerarquía de Sargento Mayor. A partir de 1836 y hasta su muerte en 1847, María Remedios del Valle aparece en las listas del Ejército con el nombre de Remedios Rosas.⁴

Cabe consignar que esta biografía de Remedios adquiere un carácter orgánico a partir de la investigación de Florencia Guzmán. La historiadora retoma las semblanzas de Carlos Ibarguren y Jacinto R. Yaben, acude a la documentación a la que hacen referencia e incorpora memorias de militares que participaron en las luchas independentistas y escuetas noticias en libros de historia argentina. En este sentido, de la lectura de las memorias del General Araoz de Lamadrid sobre la batalla de Ayohuma, Guzmán nos informa que el nombre de Madre de la Patria fue acuñado por esos soldados malheridos ante el cuidado que les prodigaba esta valerosa mujer afrodescendiente.⁵

La historiografía argentina tradicional, cuyo máximo exponente es Bartolomé Mitre, se encargó de crear una galería de héroes

nacionales formada casi exclusivamente por hombres. Como mencioné, recién en la década de 1930 se rescató del olvido la figura de la heroína. Sin embargo, su historia no tuvo mayor difusión hasta época contemporánea. A lo largo del siglo XX, como ha señalado Guzmán, su figura se vio engullida por otras mujeres, las denominadas Niñas de Ayohuma,⁶ frecuentemente recordadas en libros de lectura y publicaciones periódicas.⁷ Más adelante me extenderé sobre este asunto.

Los primeros años del siglo XXI estuvieron signados por la recuperación de hombres y mujeres, activxs protagonistas de la historia argentina, deliberadamente omitidxs o subestimadxs por la historiografía liberal. Esta búsqueda de reformular el panteón nacional se vio acompañada por los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015). En relación con este estudio, no será sino hasta la segunda década del siglo XXI que la figura de María Remedios del Valle cobrará su mayor relevancia y visibilización y, sobre todo, será reivindicada y apropiada por los propios afrodescendientes en el actual escenario de desmantelamiento de la narrativa de desaparición y del proceso de revisibilización y reetnización afroargentina⁸ que traerá consigo nuevas posibilidades de argentinidad y de ciudadanía, a ser disputadas en términos representacionales.⁹

El 16 de octubre de 2008 la revista *Veintitrés* incluyó un editorial con el nombre “Mujer, negra y pobre” y un artículo de Diego Rojas (con investigación histórica de Jorge Repiso), titulado “María Remedios del Valle. La Madre de la Patria”. Esos artículos se anunciaban desde la portada como especial día de la madre,¹⁰ junto a la foto de una mujer afrodescendiente representando a María Remedios del Valle. Me centraré en esta imagen en párrafos posteriores, no sin antes destacar que quien interpreta a Remedios en la fotografía es Miriam Gomes, una importante activista e intelectual afroargentina, presidenta de la Sociedad de Socorros Mutuos Unión Caboverdiana.¹¹ La publicación de esa foto en tapa, el editorial y la nota estaban en consonancia con el tono provocador que caracterizaba a la revista:

Sabemos que estamos cometiendo una herejía en el mercado editorial. Vamos a tapa reivindicando a una mujer pobre y

clandestina, que quizás hoy sería cartonera, y encima decimos que es la Madre de la Patria, del mismo modo que hay un padre instituido llamado San Martín ¿A quién puede ocurrírsele una cosa así? Solo a un grupo de incurables como nosotros.¹²

Asimismo, lo expresado revela el proceso por el cual, hasta el día de hoy, se desplazan discursivamente los factores racializados hacia los de clase empleados para explicar desigualdades sociales.¹³ Este número de *Veintitrés* constituye el puntapié inicial para una sucesión de textos y proyectos (en especial el de la institución del día nacional de lxs afroargentinxs y de la cultura afro¹⁴ y el de propuesta de un monumento para rendir homenaje a la heroína) que se instalaron en la arena pública –desde el estado, desde los historiadores, desde el movimiento social afrodescendiente–.

Una iconografía para María Remedios

La iconografía de María Remedios comienza su derrotero con la producción fotográfica de *Veintitrés*. La decisión de considerar a esta imagen como punto de partida de las representaciones de la heroína se basa más que en lo morfológico, que por supuesto tiene importancia, en lo que la figura de Remedios significa para el movimiento afrodescendiente en Argentina. Es la primera imagen que se ha creado de la Madre de la Patria; a su vez dio lugar a otros retratos posteriores, y en particular abrió la posibilidad de implementar políticas públicas (aún insuficientes y frecuentemente simbólicas) que tienen como centro a la población afrodescendiente. No he dado con ninguna imagen previa y el editorial de la revista afirma que no hay de ella ilustración de época que la retrate. Allí también se justifica la forma en que fue representada Remedios: con el uniforme militar que habría lucido, según sus palabras, nuestra guerrera libertaria, teniendo como fondo una bandera argentina. En su mano derecha blande un sable mientras que en el brazo izquierdo sostiene un poncho pampa (una licencia del fotógrafo). No lleva gorra o birrete y luce su natural cabello rizado (**Fig. 1**). Sugestivamente, la composición recuerda a uno de los cuadros más conocidos de San Martín, el cuadro de la bandera¹⁵ en el cual sostiene, en similar dirección que el espadín, el asta de una bandera argentina que lo envuelve;

no obstante lo cual, ambas figuras difieren en la dirección de las miradas.



Fig. 1. Tapa de la Revista *Veintitrés*, Miriam Gomes como María Remedios del Valle, 28 x 30 cm, publicada el 16 de octubre de 2008.

Esta imagen de Remedios evade el rol femenino típico de la sociedad patriarcal, aun tratándose de una mujer negra, que se evidencia en la representación de las Niñas de Ayohuma – mujeres caritativas en el rol de asistentes, socorristas de los hombres del Ejército de Belgrano–, con las cuales, como vimos, del Valle se vinculó. Se la representa como una soldada, activa defensora de la patria. Asunción Lavrín expresa que, si bien para la época independentista el amor a la patria en el caso de las mujeres es difícil de dilucidar por los escasos testimonios personales que se han preservado, quedan las pruebas irrefutables de sus actuaciones. Alejandro Rabinovich indica que diversas fuentes revelan que la presencia femenina en los campamentos militares de la época fue una constante y se dio en todas las situaciones posibles. De manera particular, en las provincias del noroeste y en el Alto Perú, donde “el sistema de mujeres cuarteleras estaba tan bien establecido que incluso tenían el nombre de ‘rabonas’ y en algunas unidades su número quintuplicaba al de los soldados”.¹⁶ No



Fig. 2. Anónimo, *María Remedios del Valle*, envoltorio chocolate Águila, 16 x 8 cm, 2011.

obstante, Lavrín alude a los registros históricos escritos por los varones en los que “mostraban sus raíces patriarcales al asignarles [a las mujeres] virtudes como la lealtad, la afectividad, la caridad, la abnegación y el sacrificio, los que hasta entonces se consideraban esenciales y naturales del carácter femenino”.¹⁷

Volviendo a nuestra imagen, lo textual se contrapone en parte a lo icónico pues el título “La Madre de la Patria”, de tamaño significativo, trastoca doblemente ideas preconcebidas que subyacen en parte de la sociedad contemporánea local. Por un lado, aquellas vinculadas al papel a desempeñar por las mujeres, especialmente en el relato histórico, y por el otro, la posibilidad de que la maternidad simbólica de la nación estuviera encarnada en una mujer negra.

La dificultad de no contar con un retrato previo de personas de relevancia histórica, como ya había sucedido con Falucho, es un hecho bastante frecuente, más aun cuando se trata de afrodescendientes.¹⁸ Usualmente, ante la ausencia de rostro se toman en consideración acciones y obras de la biografía del personaje para determinar qué atributos condensarían su figura. Por ello, se entiende que entre 2010 y la actualidad, las representaciones que se sucedieron retomaron la idea de representar a la heroína en su atuendo militar, sin eludir su afrodescendencia. De la comparación entre María Remedios y Falucho, otro aspecto a destacar es que, hasta el momento, la figura de

del Valle pasa por registros icónicos menos solemnes que los que se corresponden con la estatuaría pública, modo de representar que le cupo a Falucho. Ejemplos de esto son el retrato en el empaque de una barra de chocolate y dos historietas que la toman de protagonista.

El retrato dibujado en el envoltorio del chocolate Águila (**Fig. 2**) es parte de la serie especial mujeres de mayo—heroínas en las sombras, comercializada en 2011 que además incluía una breve biografía.¹⁹ Como señala Alejandro Frigerio, Águila es la misma marca que durante gran parte del siglo XX hizo uso de imágenes de negros para publicitar sus productos, ya sea a través de la gráfica o de medios audiovisuales, caricaturizándolos y exotizándolos.²⁰ En esta oportunidad, nos muestra a María Remedios del Valle de frente, con rasgos físicos que aluden a su ascendencia africana y vistiendo uniforme militar. Lleva el cabello con raya al medio recogido en un rodete y luce dos grandes aros²¹ que no son parte de la fotografía que se tomó a Miriam Gomes. Se ha omitido el cabello crespo que, adelantamos aquí, adquirirá relevancia en otros retratos. A falta de representaciones precedentes de María Remedios, puede entenderse que el estilo que se le imprimió a la imagen buscara darle un viso de antigüedad. La importancia de este “retrato” reside tanto en haber servido de modelo para imágenes posteriores de la heroína como en el altísimo nivel de circulación y consumo del chocolate que supuso un reposicionamiento de del Valle en la esfera pública de una manera eficaz y rápida.

Para los retratos narrativos me centraré en dos historietas concebidas como material educativo: la primera titulada *¿Adónde va María Remedios? Una historia sobre Belgrano y la bandera*, de Diana González y Analía Segal, y la segunda, *Remedios del Valle*, que lleva ilustraciones de Hernán Cappelletti y ha sido incluida en la sección Argentina Raíces Afro de la plataforma www.educ.ar.

Publicada en 2012 (Fig. 3), año de conmemoración del bicentenario de la creación de la bandera y de la batalla de Tucumán, *¿Adónde va María Remedios?* es un recurso didáctico para la escuela primaria en el que se presenta a Remedios como relatora de los hechos en los que participó. Esto cambia el eje de la historia oficial y aumenta el impacto (y la posible identificación) en los pequeños lectores: de ser contada desde un impersonal

omnisapiente, la historia pasa a ser contada por sus protagonistas y, en este caso, por una mujer negra. Las imágenes que la representan se corresponden con las dos señaladas, como una de las Niñas de Ayohuma y como la soldada Remedios del Valle, en ambos casos como una afrodescendiente, y esta observación no es menor. En la portada y en algunas de las páginas, se la muestra con un atuendo completamente blanco llevando un cántaro, un elemento ligado al relato histórico de Mitre²² y al tópico occidental clásico de la portadora de cántaros, que, especialmente entre fines del siglo XIX y principios del XX, se enlazó a la vida de las mujeres americanas campesinas y pobres.²³ En otros pasajes del libro está ataviada con uniforme militar.

Me detendré brevemente en las representaciones visuales de las Niñas, que proliferaron en libros de texto para las escuelas,



Fig. 3. Diana González y Analía Segal, *¿Adónde va María Remedios? Una historia sobre Belgrano y la bandera*, Buenos Aires, Santillana, 2012, pp. 8-9, 18-19.

para culminar con una Remedios idealizada en su momento final junto a Juan Manuel de Rosas.²⁸

Ese retrato de una mujer sin signos de vejez ni sufrimiento es el elegido para la portada y para el cuadro final de la historieta, que cierra con la frase “Valiente mujer y brava soldada, María Remedios del Valle fue una patriota que será recordada por haber vencido prejuicios y por haber demostrado que a la patria se la defiende con coraje y amor al otro”.²⁹ Esta oración se conecta con dos aspectos del contexto contemporáneo de este comic: por un lado, con una frase acuñada en el seno del partido en aquel momento gobernante (el Frente para la Victoria) y difundida entre sus seguidores: “la patria es el otro”.³⁰ A su vez, con el hecho de que una mujer –Cristina Fernández de Kirchner – había llegado a la presidencia de la nación. En ese sentido, fueron variadas las acciones simbólicas llevadas adelante durante el gobierno de dos períodos (2007-2011 y 2011-2015) de Fernández de Kirchner para visibilizar el rol de las mujeres en diversos ámbitos. Y por supuesto la narrativa patriótica se convirtió en un espacio privilegiado para tal despliegue. De ello da cuenta la búsqueda por incorporar a Juana Azurduy –con la inauguración de su monumento como hito más significativo– en un panteón de héroes/heroínas ya no sólo nacionales sino de la denominada “Patria Grande”, particularmente de América del Sur. A su vez, en lo que respecta a del Valle, este contexto político propició la presentación en el Congreso Nacional de diversos proyectos por parte de los partidos de centro izquierda, especialmente el de la erección de un monumento conmemorativo (al que me referiré en párrafos posteriores). Otra empresa con eje en la figura de la mujer patriota fue la emisión de medallas conmemorativas por parte de la Casa de Moneda con las efigies de Juana Azurduy, Micaela Bastidas y María Remedios del Valle bajo el título heroínas de la Patria Grande. Como veremos más adelante, estas iniciativas no sólo se circunscribieron al ámbito de la gesta independentista sino que buscaron establecer conexiones con Eva Perón, figura femenina cardinal de la Argentina en general y del peronismo en particular.

Existen otros retratos de Remedios que presentan mayor complejidad pues reúnen tanto lo descriptivo como lo narrativo: las imágenes de la revista *Veintitrés* ya aludida, dos

retratos realizados por las artistas afroargentinas María Gabriela Pérez (Maga) y Mirta Toledo, y un dibujo que toma como modelo a otra mujer afroargentina, María Elena Lamadrid. En esta imbricación entre lo descriptivo y lo narrativo resulta interesante pensar en la posibilidad de una nueva historia afrodescendiente atravesada por la corporalidad de sus mujeres. Para ello es imprescindible señalar que tanto Gomes como Lamadrid y Pérez y, en menor medida, Toledo son activistas, movilizadas en pos de la visibilización de los afrodescendientes por medio del reconocimiento de su participación en los acontecimientos histórico-políticos de la nación y de su legado cultural, y cuya meta es la mejora social de la comunidad afro y la supresión de toda forma de racismo. Esta nueva historia narrada por lxs propixs afrodescendientes desde lenguajes diversos pretende no sólo rescatar del olvido y sacar del anonimato a lxs mujeres y hombres negrxs de la historia, sino también establecer una continuidad entre esos ancestros y la población afro contemporánea.

Así, en relación con las fotografías de tapa y del interior de *Veintitrés*, el hecho de que María Remedios haya sido corporizada por una activista afrodescendiente se transforma en un dato significativo. No para quienes concibieron la foto –el editor, el periodista y/o el fotógrafo de la revista– sino para la propia comunidad afro, que se apropió de ella y la reutilizó de variadas formas, como todas las imágenes que resultan poderosas: adquieren vida propia inmersas en una economía visual particular.³¹ La recepción por parte de la comunidad afrodescendiente convirtió a María Remedios del Valle en un ícono con valor simbólico capaz de generar distintas iniciativas en torno a su representación –visual, escrita, verbal o de cualquier tipo–, a las que me referiré enseguida.

En cuanto a los retratos pintados por Pérez y Toledo y al dibujo con el rostro de Lamadrid, si bien fueron concebidos en circunstancias específicas y diferentes en cada caso, pueden, sin embargo, ser considerados gestores de esta nueva historia afrodescendiente, por distintos motivos. El primero de ellos, *Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle*³² (Fig. 5), de María Gabriela Pérez, surgió de una convocatoria de la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Nación. Fue descubierto en un

acto realizado en el Ministerio de Educación el 11 de noviembre de 2011 para conmemorar el 60° aniversario del voto femenino y el reconocimiento simbólico a las comunidades afrodescendientes argentinas a través de la figura de doña María Remedios del Valle.³³



Fig. 5. La artista plástica María Gabriela Pérez (Maga) junto a su obra *Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle*, fotografía, s/m, 2011. Foto: Nengumbi Celestin Sukama.

La obra muestra a una mujer negra uniformada con los colores patrios (una variación del uniforme por parte de la artista) empuñando una bayoneta en la mano izquierda mientras levanta el puño derecho. La figura de la heroína tiene como entorno un campo de batalla; la presencia de las montañas en la parte superior de la obra remite al espacio geográfico del Alto Perú. A su vez se encuentra rodeada por soldados pertenecientes al batallón de negros y pardos del Ejército de Belgrano, colocados en un segundo plano y de menor tamaño. La imagen presenta diferencias cruciales respecto del único retrato no fotográfico conocido hasta ese momento, el que aparecía en el envoltorio del chocolate. En primer lugar, María Remedios es dueña de una gran cabellera de pelo rizado. A través del uso de la técnica pictórica, la artista se detuvo en este rasgo del retrato para delinear la figura de del Valle. Debemos señalar aquí la importancia que reviste para el feminismo negro lucir el cabello crespo natural como signo de orgullo afrofemenino.³⁴ Si tradicionalmente el pelo que se ha concebido como bueno es el liso y sedoso y el malo es rizado y encrespado – convirtiéndose en un significador de jerarquía

racial y social–, en esta imagen se subvierte ese sentido arraigado desde hace más de una centuria.

Asimismo, el puño derecho en alto remite al gesto característico del *Black Power*, movimiento de la década de 1960 que nucleaba organizaciones afroestadounidenses en lucha por los derechos de la población negra,³⁵ y que para la artista expresa “la resistencia de nuestros ancestros y de nosotros/as como sus descendientes frente a la tragedia y al legado de la esclavitud”.³⁶ De este modo, las diferencias entre el retrato de Maga y el del envoltorio de chocolate pueden entenderse en el contexto de la experiencia de vida y de militancia de la pintora como mujer afroargentina.

La propuesta de reunir en una misma conmemoración a Eva Perón y a María Remedios del Valle era netamente política,³⁷ y estaba en consonancia con las iniciativas a las que me he referido en párrafos anteriores. Se trataba del primer homenaje a la Madre de la Patria –antes de la creación del día nacional de lxs afroargentinxs– con la asistencia de importantes autoridades nacionales como los ministros de Educación y de Justicia. En comunicación personal, la artista comentó las circunstancias en las que se produjo el encargo de la obra:

En 2011 las asociaciones afro nos juntábamos en la Subsecretaría de DDHH porque cedía el espacio y había intenciones de abrir un programa para la comunidad. En una reunión nos comunicaron la existencia del acto y la idea de sumar al homenaje de Evita a María Remedios. Querían ver cómo lo hacían, cómo lo quería la comunidad y si conocíamos algún artista que pueda hacer un cuadro alegórico para descubrir ese día. Así que en ese momento contesté mi disponibilidad a pesar de que sólo tenía una semana para hacerlo. La verdad que hacer un cuadro de esa envergadura en tan poco tiempo era una locura pero decir que no también. [...] a pesar de mis temores pensé que no sería quizás la mejor obra en su homenaje pero si iba a ser la obra que haría para María Remedios una mujer afroargentina como ella y de ancestros africanos que lucharon, como ella, también en esta tierra.³⁸

Esta frase final nos muestra cómo una artista y militante afroargentina con varias generaciones de ancestros en el país podía volver a trazar los lazos simbólicos con el pasado, generando un puente entre la lucha de María Remedios y la lucha propia y de sus antepasados, tanto familiares como comunitarios. La invisibilidad de la presencia negra en Argentina –pergeñada desde fines del siglo XIX y de resultado eficaz a lo largo del siglo XX– se anulaba, concibiendo el pasado de esclavización y posterior lucha como un *continuum* mutable hasta el presente. Además, que fuera el propio estado quien se interesara por rendir homenaje a del Valle, y que consultara para ello a referentes del colectivo afro –algo absolutamente atípico, desde el mismo momento que el estado no había reconocido por largo tiempo la presencia afro en el país– hacían de este acontecimiento una instancia particular.



Fig. 6. Susana Viale, *María Elena Lamadrid como María Remedios*, dibujo, 28 x 18,5 cm, 2017.

En un retrato de 2017, otra activista afroargentina se convierte en el rostro de María Remedios (**Fig. 6**). Se trata de María Elena Lamadrid, presidenta de la Asociación Misibamba, organización afroargentina fundada el 4 de mayo de 2008 con sede en la

localidad de Merlo, fuera de los límites de la ciudad de Buenos Aires. El dibujo fue realizado por Susana Viale, de quien tengo muy poca información hasta el momento. Cabe consignar que la autora no es afrodescendiente y que según sus dichos en redes sociales, la sugerencia le fue hecha por Lucía Dominga Molina, afrosantafesina con una extensa militancia y presidenta de la Casa de la Cultura Indo Afro Americana Mario Luis López con sede en la ciudad de Santa Fe.³⁹ Aquí también, al igual que en los dos retratos anteriores la presencia del pabellón nacional, tanto en calidad de fondo (la fotografía de *Veintitres* y este retrato) como de uniforme (la obra de Maga), fungen como respaldo de la retratada reforzando la conexión entre historia patria y afroargentinx. Así, en las tres representaciones analizadas, es el cuerpo de las mujeres activistas afroargentinas el que se convierte en soporte y vehículo de la memoria, una memoria habilitada por la impronta de María Remedios del Valle.



Fig. 7. Mirta Toledo, *María Remedios del Valle*, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm, 2013.

Por su parte, la obra de Toledo (**Fig. 7**) está directamente vinculada a la reconstrucción de la memoria del grupo de población sin mediar una corporalidad individual. El cuadro forma parte del proyecto artístico “Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados”⁴⁰ dirigido por Nengumbi Celestin Sukama, fundador del Instituto Argentino para la Igualdad, Diversidad e Integración (IARPIDI).⁴¹ Según se indica en el sitio web de esta

organización, su propósito es “visibilizar a la población afrodescendiente de este país, reconstruyendo, de alguna manera, la ‘narrativa histórica argentina’. De este modo, se revisa la historia mostrando el rol activo que [...] tuvo en la construcción de la Argentina como Nación y Estado”.⁴² Con este objetivo, Toledo retrató a diferentes personalidades afro que vivieron entre el siglo XVIII y la actualidad.

La exposición *Héroes afrodescendientes* se inauguró el 29 de noviembre de 2013 en el marco del festival *Buenos Aires celebra a la comunidad afro*,⁴³ y posteriormente se convirtió en una muestra itinerante, exhibida en las comunas de la ciudad durante 2014. Hoy en día, las pinturas continúan exponiéndose dentro y fuera del ámbito de la ciudad de Buenos Aires. El número de obras que conforma la serie se va acrecentando: al inaugurarse, en 2013, contaba con veinte retratos,⁴⁴ para 2015 existían treinta y la meta era llegar a cuarenta retratos.

La fundamentación de este proyecto, diseñado como aporte para la reconstrucción de la memoria comunitaria, permite establecer lazos con dos compilaciones de biografías publicadas a fines del siglo XIX por afroargentinos, el *Almanaque del progreso* (1880) y *Beneméritos de mi estirpe* (1899) de Jorje Miguel Ford, cuya intención era instaurar un imaginario colectivo que rescatara del olvido a figuras valiosas para la comunidad.⁴⁵ Las compilaciones permitían acceder tanto a las semblanzas escritas como a los retratos, algo difícil de llevar adelante en una exhibición artística. Esta dificultad fue salvada con la inclusión de las biografías de cada retratado en la página web del IARPIDI. A su vez, la conexión de la muestra de Toledo–IARPIDI con aquellas publicaciones decimonónicas se puede ver en que quienes estaban incluidos en las ediciones del siglo XIX⁴⁶ han sido fuente para las correspondientes obras actuales. No es el caso de Remedios ni de Falucho, ambos faltantes en las del XIX. Como vemos, tanto los proyectos decimonónicos como el contemporáneo tienen como eje preservar del olvido a afrodescendientes destacados en distintas áreas, buscando con ello el reconocimiento y la inclusión de la comunidad dentro del relato de la nación.⁴⁷

Para realizar su cuadro, Toledo toma como modelo el dibujo del chocolate Águila. Sin

embargo, pone también de manifiesto la importancia del cabello como signo de ancestralidad africana. Al igual que en el envoltorio, no se incluyó ningún elemento o atributo –sable o fusil– que la afirme como una guerrera. El retrato se vincula en mayor medida con una dimensión descriptiva. Como ya he referido, su inscripción dentro de lo narrativo pensado como una nueva historia afrodescendiente no se enlaza aquí a la corporalidad de la mujer, sino a que pertenece a un repertorio mayor de retratos vinculado a la reconstrucción de la memoria afrodescendiente. En este sentido, Michael Pollak describe a la memoria como el campo de disputa entre una memoria oficial o nacional y las llamadas “memorias subterráneas”,⁴⁸ que perduran en los sectores marginados de la sociedad. La memoria se convierte así en un ámbito de afirmación de identidades, en el cual las dimensiones subterráneas serían la expresión de grupos silenciados, minoritarios, que buscarían el reconocimiento de su existencia y por ende de sus derechos, y la apropiación de su historicidad.⁴⁹

María Remedios, *work in progress*

Los aludidos no son los únicos retratos existentes de María Remedios del Valle. Si navegamos en internet, encontraremos una cantidad importante de imágenes –repertorio en constante crecimiento–, aunque no siempre tendremos información sobre su procedencia, motivaciones, comitencias, ni fechas de ejecución. No obstante, traeré aquí otros ejemplos, que resultan interesantes por motivos diversos.

El primero de ellos, por su empleo reiterado en afiches sobre los temas vinculados a la afrodescendencia en Argentina (25 de mayo y las celebraciones escolares, día nacional de lxs afroargentinxs, entre otros). Se trata de un dibujo en blanco y negro (**Fig. 8**) para el que nuevamente aparece la comitencia desde la esfera estatal: el 7 de febrero de 2015, el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur⁵⁰ celebró los carnavales al ritmo de las comparsas candomberas y, como homenaje, descubrió este retrato no firmado de María Remedios, cuya autoría desconozco hasta el momento, ubicado en el espacio que el museo dedicaba a Las Mujeres de la Patria. Como vemos, la efigie retoma los elementos principales de la primera imagen, la del chocolate, pero aquí el uniforme

ha perdido importancia y el rostro es el centro de atención enfatizando los rasgos fenotípicos, manteniendo el cabello recogido, pero esmerándose en el detalle del rizado. Remedios ha ganado en negritud. En noviembre de 2016, en otro contexto político gubernamental, este retrato fue elegido para ser colocado en las dependencias del INADI⁵¹ con motivo de la celebración del día nacional de los afroargentinx de ese año.



Fig. 8. Autor desconocido, *Retrato de María Remedios*, dibujo, medidas variables, 2015.

Por otra parte, en noviembre de 2014 la Facultad de Bellas Artes de la UNLP firmó un convenio con el Honorable Senado de la Nación para ejecutar tres retratos de del Valle. El encargo fue bien específico respecto de las características formales de las obras: “[...] originales de 110 x 140 cm con los respectivos marcos de moldura dorada, bastidor de madera y tela y técnicas de óleo y acrílico”.⁵² Para ello dicha Facultad convocó a tres artistas de la ciudad de La Plata: Martín Barrios, Patricia Ciochini y Juan José Kaufmann. El entramado y los vericuetos que rodearon a este encargo fueron analizados en profundidad por Natalia Giglietti y Mariel Ciafardo.⁵³ Las autoras indican que, con la intención de despegarse del trillado retrato del chocolate, los artistas

emplearon una serie fotográfica, realizada especialmente para la ocasión, que sirviera de disparador para sus trabajos (**Figs. 9-10**). Como era de esperar, cada retrato tuvo la impronta del artista que lo realizó. Sin embargo, los resultados no cumplieron con las expectativas de la comitencia, expectativa anclada no sólo en el formato de la retratística tradicional (en especial cuando se trata de próceres) sino también en la conocida imagen del envase. Por tanto, los pintores debieron ejecutar segundos retratos que difieren de los primeros y que, en el caso de Barrios y Kaufmann, se emparentan claramente con la imagen del envoltorio, tal vez como una respuesta irónica, dejando de lado gran parte de su impronta artística individual. Por su parte, la obra de Ciochini se desliga de aquella imagen originaria incorporando cierta gestualidad y evitando su rígida y solemne frontalidad.⁵⁴



Fig. 9. Martín Barrios, *María Remedios del Valle*, acrílico sobre tela, 110 x 140 cm, 2014. Colección Facultad de Bellas Artes, UNLP.

A diferencia de los retratos aludidos en la sección previa, que tenía como protagonistas a mujeres afroargentinas contemporáneas, y que

se enraízan en una dimensión afectiva, estos últimos están arraigados en una dimensión estético-artística ya desde la misma concepción del proyecto (tamaño, técnica, etc.). Aunque esa dimensión, como vimos, presente variaciones de interpretación en cuanto a cómo debe ser la *vera efigie* de un personaje histórico. En este sentido, Laura Malosetti Costa señala que “en el caso particular de la construcción de imágenes canónicas de los héroes, tras una aparente preocupación iconográfica por encontrar –y divulgar– la ‘vera efigie’ de aquellos, el criterio que primó fue la reconstrucción de su apariencia, siguiendo criterios de forma y estilo que se ajustaron más a consideraciones de índole moral y política, así como su adecuación a la función que debían cumplir”.⁵⁵ Cabe aclarar que en su artículo, la historiadora del arte escribe sobre retratos ejecutados en el siglo XIX; no obstante, resulta pertinente en este caso pues las características formales asociadas al género tradicional resultaron determinantes en el rechazo de los primeros retratos realizados por los artistas platenses.

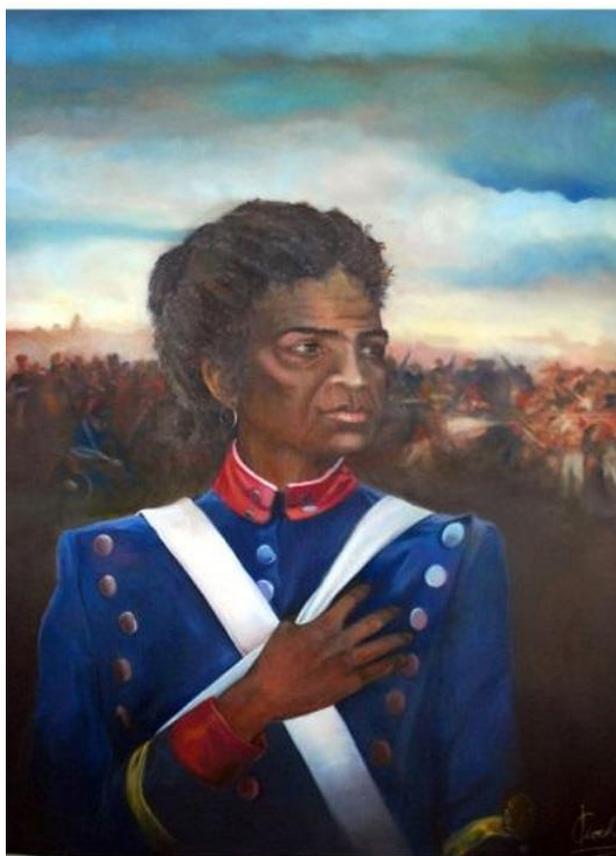


Fig. 10. Patricia Ciochini, *María Remedios del Valle*, óleo y acrílico sobre tela, 110 x 140 cm, 2014. Colección del Museo del Senado de la Nación.

El monumento que no fue (todavía)

Desde fecha temprana surgió la idea de elevar un monumento a María Remedios del Valle. En 1828, la Junta de Representantes de la Provincia de Buenos Aires al otorgarle el sueldo correspondiente al grado de Capitán de Infantería, votó la creación de una comisión que “componga una biografía de esta mujer y se mande a imprimir y publicar en los periódicos, que se haga un monumento y que la comisión presente el diseño de él y el presupuesto”.⁵⁶ Cabe resaltar que para la década de 1820, una propuesta de esta clase era bastante infrecuente.⁵⁷

El contexto político de los dos gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner parecía el indicado para elevar su estatua, teniendo en cuenta el antecedente de la figura de Juana Azurduy, que pasó a ser estudiada, reivindicada y llegó a tener su monumento⁵⁸ merced a la sostenida decisión de la presidenta, que en julio de 2015 mandó a correr –no sin discusión– una estatua de Cristóbal Colón ubicada a pocos metros de la casa de gobierno para colocar en su lugar la escultura de esta luchadora mestiza.⁵⁹ La única figura femenina que se erguía en el lugar más simbólico de la nación antes de esa fecha era una imagen alegórica: la Libertad/la República en la pirámide de la Plaza de Mayo.⁶⁰ Las solicitudes contemporáneas para erigir el monumento de Remedios del Valle –presentadas por diputados y senadores de diversos partidos⁶¹– se reiteraron en ambas Cámaras debido a la pérdida de estado parlamentario (2010, 2012-2014, 2016-2019 en Diputados; 2013, 2015 en Senadores). La petición de 2013 resulta relevante respecto de las anteriores y posteriores: consta de doce artículos en los cuales se especifica la forma en que se debería llevar a cabo la propuesta. En primera instancia, el reconocimiento por parte del Congreso de la Nación de María Remedios del Valle como la Madre de la Patria, presentando una extensa argumentación.⁶² A partir de allí, el proyecto se extiende en aspectos que atañen a la realización concreta del monumento: lugar de emplazamiento, leyendas que debían contener las placas a colocarse en él, llamado a concurso público, formación de un jurado para seleccionar el boceto escultórico ganador, escritura de la biografía, presupuesto involucrado y día de la inauguración. Evidentemente nada fue dejado al azar; se trata

de un proyecto consciente de su finalidad – “llevar adelante acciones tendientes a reivindicar a la comunidad afrodescendiente de nuestro país”⁶³ y da cuenta del trabajo conjunto de los funcionarios públicos con militantes afroargentinos. Me detendré en varios de sus artículos que resultan fundamentales respecto de esta coparticipación.

El artículo 3° propone como lugar de emplazamiento la Plaza de Mayo, quedando a evaluación y aprobación de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Públicos. La propuesta de este espacio urbano, por demás simbólico para la ciudad y para la nación, podría vincularse con la ubicación del monumento al General Belgrano en ese lugar. Algo similar había sucedido en el caso de Falucho, emplazado originalmente en las cercanías del monumento al General San Martín.⁶⁴ A su vez, en el artículo 4° se manifiesta que debían colocarse dos placas con las siguientes leyendas:

María Remedios del Valle – Madre de la Patria.

Nacida en esta Ciudad entre los años 1766 y 1767, María Remedios fue una mujer negra que combatió como un soldado más durante la guerra de la Independencia, arriesgando su vida por la libertad de nuestra Patria. Belgrano no pudo más que rendirse ante la evidencia de su valor y la nombró "Capitana del Ejército", recibiendo el mote de "Madre de la Patria" por parte de la soldadesca.

María Remedios del Valle es una olvidada de la historia. Este Monumento la rescata de ese olvido y le rinde el homenaje que esta Patria le debe, a ella y a toda la comunidad Afrodescendiente de nuestra Nación.

En un frío invierno de 1827, el General Juan José Viamonte, héroe de la Independencia, caminaba por la Plaza de la Recova, la actual Plaza de Mayo, cuando 'La Capitana' extendió su mano. Viamonte se detuvo sorprendido: la cara de esa mujer negra, canosa y vieja le resultaba familiar. Le preguntó su nombre. 'María Remedios del Valle', respondió. Viamonte hizo un silencio y luego gritó: '¡Pero si es la Madre de la Patria!', 'Es La Capitana!! La que nos acompañó al Alto Perú, es una heroína' explicó a sus acompañantes. Conmovido, decidió ampararla y siendo diputado en

la Junta de Representantes de la Provincia de Buenos Aires, el 11 de octubre de 1827 presentó un proyecto para resarcir el injusto abandono en que se encontraba y otorgarle una pensión que reconociera los servicios prestados a la patria. Sin embargo, María Remedios no llegó a cobrar un solo peso, muriendo en la pobreza económica.⁶⁵

Resulta llamativa la extensión de las leyendas, algo poco común en la estatuaría pública. Es evidente que la intención es brindar información acerca de esta mujer patriota, desconocida para gran parte de los argentinos, ampliando la función pedagógica de los monumentos conmemorativos⁶⁶ y buscando completar la truncada enseñanza oficial de la historia argentina.

Los artículos 5° y 6° proponen las características del concurso público. El jurado estaría compuesto por siete miembros, cinco de los cuales debían pertenecer a organizaciones que “tengan como misión la defensa de los derechos de las personas afrodescendientes”⁶⁷. A su vez estas organizaciones propondrían los artistas posibles. La selección de estos cinco integrantes estaría a cargo de los legisladores de la ciudad de Buenos Aires, lo cual resulta notable, habida cuenta de que se trata de un proyecto de ley nacional. El cuidado que trasunta la confección de esta propuesta de ley, desde la elaboración de sus artículos hasta su fundamentación, involucran propósitos que van más allá de un reconocimiento coyuntural, en consonancia con el contexto político.

Por último, y poniendo de manifiesto la determinación exhibida por este proyecto, se especifican plazos y fechas para su efectivización: el 25 de julio de 2014 debía inaugurarse el monumento y publicarse la biografía de María Remedios. La fecha elegida no es fortuita, pues se conmemora el día internacional de la mujer afrodescendiente.⁶⁸ Sin embargo, a pesar de un clima de época propicio, el monumento a María Remedios del Valle no fue erigido.

A modo de epílogo

El corpus analizado resulta heterogéneo no sólo por la diversidad de rostros asignados a María Remedios sino también por involucrar sujetos provenientes de distintas arenas (el periodismo,

la política, el estado, la academia, las organizaciones afrodescendientes), en lo que respecta tanto a la producción como a la circulación, el consumo y la posesión de esas imágenes. Propuestos como una oportunidad para reflexionar sobre la afrodescendencia en Argentina desde una perspectiva histórica y contemporánea, podemos arribar a algunas conclusiones. La multiplicación de retratos permite pensar en una hipervisibilización de la figura de María Remedios, algo que había sucedido entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX con Falucho. En aquella ocasión, esa hipervisibilización particularizada invisibilizaba a la comunidad afroargentina real.⁶⁹ No obstante, la militancia afrodescendiente del siglo XXI toma posición frente a la pertenencia a una identidad étnico-racial al interior de la nación y se apropia de la figura de Remedios con vistas a su reivindicación como una de las estrategias del proceso de revisibilización emprendido. De ello dan cuenta los retratos atravesados por la corporalidad y las experiencias de mujeres afrodescendientes que militan en organizaciones locales, tanto aquellas que asumen el rol de María Remedios como aquellas que pintan retratos de la heroína desde ese particular lugar de enunciación. En el mismo sentido confluye la solicitud de erección del monumento como homenaje a la heroína, largamente fundamentada y con la participación indispensable del movimiento afrodescendiente.

¿Qué sucede con los otros retratos? El retrato expuesto en el Museo Malvinas en 2015 ha ganado recientemente una amplia difusión en las redes sociales. En los inicios de esta vertiginosa visibilización de María Remedios, su imagen y su historia se circunscribían a la celebración del día nacional de lxs afroargentinxs y de la cultura afro. Sin embargo, desde hace por lo menos dos años, Remedios ha comenzado a formar parte de la conmemoración del 25 de mayo, y este retrato es utilizado por quienes buscan conectar esa fecha, que da comienzo al proceso independentista, con la participación de los afrodescendientes en la gesta. Respecto de las obras resultantes del convenio entre la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y el Senado de la Nación conjeturo, a partir del escrito de Giglietti y Ciafardo mencionado,⁷⁰ que los artistas platenses involucrados seguramente tuvieron acceso a las biografías existentes de

María Remedios y a información que circula en internet pero que no tendrían un conocimiento profundo sobre la problemática de la afrodescendencia en la Argentina. Si sumamos a esto el predominio de criterios estético-artísticos, alejándolos del proceso de revisibilización en vigencia, las imágenes pierden la potencia que caracteriza a los retratos anteriores. No es mi intención minimizar la importancia de esos criterios sino resaltar la eficacia de las representaciones visuales intencionadas en la construcción de un imaginario, en este caso nacional.

Retomando los retratos enlazados con la comunidad, se puede pensar en una superposición de capas de sentido en el *continuum* mutable de la historia, imbricado con la identificación que esas mujeres afroargentinas establecen con María Remedios, en otro momento de la historia, en el presente, aún teñido por la negación y la invisibilización de la afrodescendencia como parte constitutiva de la nación en gran parte de la sociedad. ¿Podría pensarse en ellos como una suerte de autorretratos? Ya no la idea de autorretrato como género pictórico sino imágenes complejas alimentadas por luchas, negociaciones y resistencias en la larga duración. Autorretratos peculiares, únicos aun en su multiplicidad y en los que los cuerpos y las experiencias de las mujeres negras se tornan en sustento en el proceso de revisibilización afroargentina.

Notas

¹ Esta investigación fue iniciada en el marco de la beca del Concurso “Capitana María Remedios del Valle” (2015, INADI/FLACSO/RIOOD, inédito) obtenida junto a Florencia Guzmán y Lea Geler. Con el apoyo del proyecto PICT Foncyt 2014-1211. Agradezco la lectura atenta de Florencia Guzmán y sus sugerencias en lo que respecta a la biografía de Remedios. Asimismo, agradezco los valiosos comentarios de Agnes Lugo-Ortiz, Alejandro de la Fuente y Beatriz Balanta durante el Segundo Congreso Internacional “Esclavitud, visualidad y memoria: prácticas de reactivación” organizado por Slavery and Visual Culture Working Group (University of Chicago/Yale University) en Cartagena de Indias, los días 26-29 de junio de 2019.

² Lea Geler y María de Lourdes Ghidoli, “Falucho, paradojas de un héroe negro en una nación blanca. Raza, clase y género en Argentina (1875-1930)”, *Avances del Cesor*, vol. 16, n° 20, 2019, pp. 1-27.

³ El subtítulo busca hacer eco con el título del artículo sobre Falucho citado en la nota anterior.

⁴ Extraída de María de Lourdes Ghidoli, “María Remedios del Valle”, en: Franklin W. Knight y Henry Louis Gates, Jr. (eds.), *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2016. Esta semblanza tiene como fuentes las primeras biografías de la heroína, escritas por Carlos Ibarguren y Jacinto R. Yaben en la década de 1930: Carlos Ibarguren “La Capitana María Remedios el Valle ‘Madre de la Patria’”, en: *En la penumbra de la historia argentina*, Buenos Aires, La Facultad, 1932; Jacinto R. Yaben, *Biografías Argentinas y Sudamericanas*, Buenos Aires, Metrópolis, 1939, vol. II. El primero trajo a la luz el debate parlamentario sobre el pedido de pensión por los servicios prestados en la milicia. Por su parte, el segundo se centró en la carrera militar recurriendo probablemente a legajos militares, y a un expediente de la contaduría que trata también sobre la solicitud de pensión.

⁵ Gregorio Aráoz de Lamadrid, *Memorias*, Buenos Aires, Jackson, 1947, Tomo 1, pp. 55-56, citado en Florencia Guzmán, “María Remedios del Valle. ‘La Capitana’, ‘Madre de la Patria’ y ‘Niña de Ayohuma’”, *Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular*, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 16 de diciembre de 2016. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69871>. (acceso: 16/01/2017).

⁶ De los relatos historiográficos surge la contradicción de que por un lado, Remedios estaba casada y tenía dos hijos varones, mientras que por el otro, sería madre de dos mujeres (Niñas de Ayohuma). La dificultad de encontrar a Remedios en registros estadísticos no permite aclarar esta dicotomía.

⁷ Florencia Guzmán, *ibid.*, p. 16.

⁸ Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini, “Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política”, en: Ruben Mercado y Gabriela Catterberg (comps.), *Aportes para el desarrollo humano en Argentina/2011*.

Afrodescendientes y africanos en Argentina, Buenos Aires, PNUD, 2011, pp. 2-51.

⁹ Roger Chartier, “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”, *Punto de Vista*, 1990, n° 39, p. 44.

¹⁰ La revista apareció en vísperas del día de la madre que, en Argentina, se celebra el tercer domingo de octubre.

¹¹ La nota incluye un texto de Miriam Gomes que denuncia el proceso de invisibilización sufrido por la población afroargentina.

¹² Editorial, “Mujer, negra y pobre”, *Veintitrés*, 16 de octubre de 2008. Resaltado mío. El término cartonero/cartonera alude a personas desocupadas o con trabajos precarizados (frecuentemente se ve involucrada la familia entera) que recolectan residuos urbanos, en especial cartón y papel en las calles de las ciudades argentinas para venderlos y obtener dinero para su subsistencia.

¹³ Mario Margulis y Carlos Belvedere, “La racialización de las relaciones de clase en Buenos Aires: Genealogía de la discriminación”, en: AA. VV., *La segregación negada. Cultura y discriminación social*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 79-122; Alejandro Frigerio, “‘Negros’ y ‘Blancos’ en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”, en Leticia Maronese (comp.), *Buenos Aires Negra: Identidad y Cultura*, Buenos Aires, CPPHC, 2006, pp. 77-98; Lea Geler, “Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital”, *Runa*, vol. 31, n° 1, 2016, pp. 71-87.

¹⁴ Ley N° 26.852/2013.

¹⁵ Según Mercedes San Martín, hija del general, el cuadro fue realizado por su maestra de dibujo en torno a 1829. Agradezco a lxs evaluadores del artículo esta sugerencia.

¹⁶ Alejandro Rabinovich, *Ser soldado en las guerras de independencia: La experiencia cotidiana de la tropa en el Río de la Plata, 1810-1824*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013, p. 124.

¹⁷ Asunción Lavrin, “Las mujeres en las guerras de Independencia”, en: Guadalupe Jiménez Codinach (coord.), *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*, México, Banamex, 2010, tomo II. Agradezco a lxs evaluadores del artículo la sugerencia de este texto.

¹⁸ Un ejemplo paradigmático es el de Bernardo Monteagudo, escritor, político y militar de probable ascendencia africana cuyo primer retrato, realizado mucho después de su muerte y utilizado hasta hoy, lo muestra distintivamente blanco. Ver María de Lourdes Ghidoli, “Se busca un rostro para Monteagudo. La imposibilidad de un prócer no blanco”, en: Florencia Guzmán, Lea Geler y Alejandro Frigerio (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas 2. Perspectivas situadas desde la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2016, pp. 77-97.

¹⁹ La serie contaba con retratos y biografías de cuatro heroínas: María Remedios, Juana Azurduy, Mariquita

Sánchez de Thompson y María Catalina Echevarría de Vidal.

²⁰ Alejandro Frigerio, “Tiempos que corren...”, *Alejandro Frigerio*, 8 de junio de 2011, <http://alejandrofrigerio.blogspot.com.ar/2011/06/tempos-que-corren.html>, (acceso: 15/09/2016). El empleo de imágenes de personas de afrodescendientes en publicidades en general y en especial de chocolates tiene una larga tradición. En Argentina podemos comenzar con las publicaciones ilustradas masivas de inicios del siglo XX, estereotipos que continúan hasta nuestros días en publicidades audiovisuales. Sobre este tipo de imágenes en *Caras y Caretas* ver Alejandro Frigerio, “Sin otro delito que el color de su piel. Imágenes del ‘negro’ en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910)”, en: Florencia Guzmán, Lea Geler y Alejandro Frigerio (eds.), *ibid.*, pp. 151-189.

²¹ Fue habitual durante el siglo XIX local que lxs afrodescendientes fueran representadxs luciendo aros en una o las dos orejas. Probablemente provenga de la iconografía de la alegoría de África de Ripa: “Mujer negra, casi desnuda, cabello rizado, una cabeza de elefante como cresta, un collar de coral y aros del mismo material [...]” Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi*, Roma, Apresso Lepido Facij, 1603, pp. 335-337. Esto no invalida que efectivamente lxs afrodescendientes los utilizaran sino que la repetición de un formato específico de aros (argollas) linda con la estereotipación.

²² “Nunca se ha hecho un elogio más grande de las tropas argentinas, y merece participar de él una animosa mujer de color, llamada María, a la que conocían en el campamento patriota con el sobrenombre de Madre de la Patria. Acompañada de dos de sus hijas con cántaros en la cabeza, se ocupó [...] en proveer de agua a los soldados” Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1947, tomo I, p. 251.

²³ Georgina G. Gluzman, “La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 1 de diciembre de 2015, <http://nuevomundo.revues.org/68441>, (acceso: 12/09/2016).

²⁴ Gregorio Aráoz de Lamadrid, *ibid.*, pp. 55-56 (citado por Guzmán); Bartolomé Mitre, *ibid.*, p. 251.

²⁵ Louis Marin, “Poder, representación, imagen”, *Prismas*, 2009, n° 13, pp. 135-153.

²⁶ Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 76-77.

²⁷ https://www.educ.ar/sitios/educar/seccion/?ir=argentina_afro, (acceso: 23/07/2016)

²⁸ En este relato es para resaltar tanto la omisión de hechos importantes de la biografía (pedido de pensión y testificación de sus compañeros de armas en la década de 1820) como la incorporación de información (participación en las Invasiones Inglesas) que no es mencionada en las biografías de la década de 1930. Tampoco se hace alusión a las Niñas de Ayohuma.

²⁹ Hernán Cappelletti, *Remedios Valle*, comic digital, 2013-2014, p. 4.

³⁰ Esta frase conlleva contradicciones en relación con el feminismo local, en el uso de los términos patria y otro. No obstante, cabe señalar que desde el contexto de creación de la consigna, el movimiento ha ganado en potencia y presencia.

³¹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*, Lima, Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

³² La obra quedó en calidad de donación en el Ministerio de Educación; sin embargo no figura en el inventario de esa repartición. La autora desconoce si aún se encuentra allí.

³³ Invitación al acto de celebración enviada por el Ministerio de Educación y la Secretaría de Derechos Humanos, reproducida en el blog Afroamericanas. Alejandro Frigerio, “Reconocimiento simbólico a las comunidades afrodescendientes argentinas”, *Alejandro Frigerio*, <http://alejandrofrigerio.blogspot.com.ar/2011/11/reconocimiento-oficial-las-comunidades.html>, (acceso: 15/09/2016).

³⁴ Vanessa King y Dieynaba Niabaly, “The Politics of Black Women’s Hair”, *Journal of Undergraduate Research at Minnesota State University, Mankato*, vol. 13, art. 4, 2013.

<https://cornerstone.lib.mnsu.edu/jur/vol13/iss1/4>, (acceso: 19/02/2019); Sol Astrid Giraldo Escobar, *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*, Colombia, Imprenta Nacional de Colombia, 2014.

³⁵ El emblema tiene una larga vida y ha sido/es usado por distintos grupos subalternos (cada uno en su contexto histórico político) como símbolo de resistencia frente a la violencia ejercida por quienes detentan el poder.

³⁶ María Gabriela Pérez. Entrevista realizada por María de Lourdes Ghidoli, correo electrónico del 13 de septiembre de 2016.

³⁷ Resulta sugerente que ambas mujeres sean reconocidas como ‘capitanas’. En este sentido, existe un blog Grupo la Capitana que en su presentación incluye la biografía y un retrato de María Remedios. Sin embargo, en el sitio web no hay artículos dedicados a la afrodescendencia en Argentina sino que se trata de un espacio de raigambre peronista. Ver: <https://grupolacapitana.com.ar/>, (acceso: 19/02/2019).

³⁸ María Gabriela Pérez. Entrevista realizada por María de Lourdes Ghidoli, *doc. cit.*

³⁹ La institución fue fundada por el matrimonio conformado por Lucía Molina y Mario López (ya fallecido) el 21 de marzo de 1988, día internacional contra la discriminación racial.

⁴⁰ Contó con el apoyo financiero de Dirección de Fortalecimiento de las Organizaciones de la Sociedad Civil perteneciente al Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y fue auspiciada por la Embajada de la República Democrática del Congo en Argentina.

⁴¹ Sukama nació en la República Democrática del Congo. Llegó a Argentina en 1995 y desde 2005 es ciudadano. El compromiso de su vida es la lucha por los derechos humanos. Información tomada de <http://iarpidi.org/> (acceso: 23/03/2018).

⁴² <http://iarpidi.org/2014/01/29/aportes-en-la-reconstruccion-de-la-memoria-afroargentina/> (acceso: 12/09/2016).

⁴³ “Buenos Aires celebra...” es un proyecto del Gobierno de la Ciudad que comenzó en 2009 <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/colektividades/buenosairescelebra> (acceso: 25/10/2016).

⁴⁴ Ver <http://iarpidi.org/2014/01/29/aportes-en-la-reconstruccion-de-la-memoria-afroargentina/> (acceso: 12/09/2016).

⁴⁵ María de Lourdes Ghidoli, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2016, p. 229.

⁴⁶ Lorenzo Barcala, Federico Espinosa, Casildo Gervasio Thompson, Eugenio Sar, Manuel G. Posadas, Horacio Mendizábal, Froilán Bello, Zenón Rolón y Tomás Braulio Platero.

⁴⁷ María de Lourdes Ghidoli, *Estereotipos en negro...* *op. cit.*, pp. 242-243.

⁴⁸ Michael Pollak, “Memória, esquecimento e silêncio”, *Revista Estudos Históricos*, vol. 2, n° 3, 1989, pp. 3-15.

⁴⁹ Wilton Carlos Lima da Silva, “Biografias: Construção e reconstrução da memória”, *Fronteiras*, vol. 11, n° 20, 2009, pp. 151-166.

⁵⁰ Dependiente de la Nación y no del Gobierno Municipal, de signo político contrario en ese momento.

⁵¹ Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.

⁵² Convenio citado por Natalia Giglietti y Mariel Ciafardo, “La invención de un rostro. El encargo de retratos de María Remedios del Valle”, en: *8vas Jornadas de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56200/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y (acceso: 23/03/18)

⁵³ Natalia Giglietti y Mariel Ciafardo, “La invención de un rostro. El encargo de retratos de María Remedios del Valle”, en: *8vas Jornadas de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56200/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y (acceso: 23/03/18)

⁵⁴ Esta es la única de las tres obras que aparece en el patrimonio del Museo del Senado de la Nación (sin mencionarse su autora).

<https://www.senado.gov.ar/micrositios/Museo/FichaTecnica/3258> (acceso: 24/05/2019). Natalia Giglietti y

Mariel Ciafardo indican que las primeras obras enviadas al concurso se encuentran en la FBA y se desconoce el paradero de las segundas obras de Kaufmann y Barrios.

⁵⁵ Laura Malosetti Costa, “¿Verdad o belleza? Pintura, Fotografía, Memoria, Historia”, *Critica Cultural*, vol. 4, n° 2, 2009, pp.112.

⁵⁶ *Diario de Sesiones de la Honorable Junta de Representantes*, tomo VI, vol. III, sesión n° 115, Buenos Aires, 18 de julio de 1828, p. 14.

⁵⁷ Un antecedente de fecha muy temprana, fue la propuesta de la Asamblea General Constituyente de 1813 para la erección de un monumento en honor de los caídos en la batalla de Salta (en la que también participó Remedios) librada el 20 de febrero de ese año. El monumento se inauguró en Salta capital al cumplirse el centenario del acontecimiento.

⁵⁸ El Estado Plurinacional de Bolivia donó el dinero para la realización de este monumento.

⁵⁹ El gobierno siguiente, de signo político opuesto, trasladó el monumento frente al Centro Cultural Kirchner (Palacio de Correos).

⁶⁰ Sobre la modificación de la pirámide original (1811) y la coronación de la misma con la alegoría Libertad-República (1856) ver AA. VV., “Influencia de los tipos iconográficos de la revolución francesa en los países del Plata”, en: AA.VV., *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, pp. 151-152.

⁶¹ Frente para la Victoria, Libres del Sud, Socialistas, Unión Cívica Radical (UCR) y Generación para un Encuentro Nacional (GEN).

⁶² Cámara de Diputados de la Nación, expediente 7750-D-2013. “Proyecto de Ley: Reconocer a María Remedios del Valle, nombrada como Capitana por el General Manuel Belgrano, como la “Madre de la Patria”. <https://www.hcdn.gob.ar/proyectos/textoCompleto.jsp?exp=7750-D-2013&tipo=LEY> (acceso: 25/10/2016).

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Lea Geler y María de Lourdes Ghidoli, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ Cámara de Diputados de la Nación, expediente 7750-D-2013, *op. cit.*

⁶⁶ Maurice Agulhon, “La «statuomanie» et l'histoire”, *Ethnologie française*, nouvelle serie, t. 8, n° 2/3 “Pour une anthropologie de l'art”, 1978, pp. 145-172.

⁶⁷ Cámara de Diputados de la Nación, expediente 7750-D-2013, *op. cit.*

⁶⁸ Este día se estableció en un Encuentro de Mujeres Afrolatinoamericanas y Afrocaribeñas realizado en Santo Domingo (República Dominicana) en 1992.

⁶⁹ Lea Geler y María de Lourdes Ghidoli, *op. cit.*

⁷⁰ Natalia Giglietti y Mariel Ciafardo, *op. cit.*

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Ghidoli, María de Lourdes; “Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 16 | Primer semestre 2020, pp. 32 – 49.

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2019

Fecha de aceptación: 16 de mayo de 2020