

Indalecio Sarlo

(c. 1800-s.d.)

Minuet

(c. 1830-1834)

PARA PIANO



Indalecio Sarlo

(c. 1800-s.d.)

Minuet

(c. 1830-1834)

PARA PIANO

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno

Jorge Macri

Vicejefa de Gobierno

Clara Muzzio

Ministra de Cultura

Gabriela Ricardes

Subsecretaría de Gestión Cultural

Alejandra Gabriela Cuevas

Director General de Enseñanza Artística

Alejandro Casavalle

Transcripción realizada por: Lucio Bruno-Videla y Norberto Broggin.

Maquetación y edición musical realizadas por: Patricio Mátteri.

Diseño editorial y maquetación general realizadas por: Vanina Steiner.

Textos escritos por: Norberto Pablo Cirio "*Minuet, de Indalecio Sarlo. Un antecedente temprano de iconografía musical (afro) argentina, Buenos Aires, c. 1830-1834*" y Patricio Mátteri.

IIEt-2024002II03-1

Una publicación del

Instituto de Investigación en Etnomusicología

Bolívar 191, 4to piso (C1066AAC) Buenos Aires, Argentina

institutoetnomusicologia.iiet@buenosaires.gob.ar

www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia

La presente edición es de libre acceso y uso, y se ofrece bajo los términos de **Atribución-NoComercial4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)**. Usted es libre de **compartir** (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato) y **adaptar** (remezclar, transformar y construir a partir del material) en tanto siga los términos de la licencia, que son:

- **Atribución** – Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- **NoComercial** – Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

No hay restricciones adicionales. No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

En caso de su publicación parcial o total, o bien incorporación en programas de concierto, debe ser acompañada por la leyenda: "Partitura proporcionada por el Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires."

Sobre esta edición

Este volumen presenta la *edición crítica para performance y estudio de Minuet* (s.f.) para piano, escrito por Indalecio Sarlo.

El objetivo de una edición de estas características es ofrecer un material analizado con mirada crítica sobre todas las fuentes disponibles, respetando la creación musical y resguardando los detalles editoriales. Busca ser una publicación pensada y preparada desde su contenido musical y extra-musical, su maquetación y forma de presentación, para ser utilizada en la *performance* y estudiada con comodidad y claridad.

Las indicaciones, sugerencias y correcciones del editor fueron debidamente destacadas entre corchetes. A su vez, se utilizaron líneas partidas en las ligaduras de prolongación, expresividad y reguladores agregados por el editor.

Esta edición se basa en el único manuscrito que se conoce de la partitura, tomado en fotografía digital para el archivo digital de música argentina y latinoamericana del Instituto de Investigación en Etnomusicología, DGEART, GCBA, por Norberto Pablo Cirio. La partitura está en un cuadro de Rosendo Mendizábal, sin título, y datado entre 1830 y 1834, que pertenece al Museo Histórico Nacional de la ciudad de Buenos Aires.

Los responsables de esta edición fueron:

- Transcripción realizada por: Lucio Bruno-Videla y Norberto Broggin.
- Maquetación y edición musical realizadas por: Patricio Mátteri.
- Diseño editorial y maquetación general realizadas por: Vanina Steiner.
- Textos escritos por: Norberto Pablo Cirio "*Minuet, de Indalecio Sarlo. Un antecedente temprano de iconografía musical (afro)argentina, Buenos Aires, c. 1830-1834*" y Patricio Mátteri.

Minuet, de Indalecio Sarlo. Un antecedente temprano de iconografía musical (afro)argentina, Buenos Aires, c. 1830-1834

Norberto Pablo Cirio

El Museo Histórico Nacional posee un cuadro de Rosendo Mendizábal, sin título, pintado en Buenos Aires entre 1830 y 1834. Es una acuarela sobre papel con valor musicológico pues casi no se conoce otra obra plástica del país con partitura.¹ Esto lo posiciona un documento temprano de iconografía musical (afro)argentina que, además, está casi sin estudiar pues no figura en trabajos sobre ese período (Gesualdo 1961, Plesch 1995, Chávez 2006). Este panorama comenzó a cambiar con María de Lourdes Ghidoli (2016, 285-298), quien lo trató en la biografía del, para ella, presunto autor. En 2019 el Museo lo restauró y prestó para la exposición *[In]visibles*, en el Museo Pueyrredón (Acassuso, Buenos Aires), para la cual trabajé como investigador y lo incluí en el catálogo (Cirio 2019, 44).

El cuadro mide 61,5 x 50 cm (con marco) y 53 x 41,3 cm (sin marco), disponiéndose de modo vertical. Puede dividirse en dos secciones: la superior, con el escudo nacional, alegorías y la frase “República Argentina Independiente” en un listón ondulado; y la inferior, con una partitura para teclado de 16 compases en dos sistemas (el primero con 5 y el segundo con 11) en dos arcos, paralelos y cóncavos. Entre las secciones hay en 4 renglones de tamaño desigual, a dos colores y formando curvas: “Minuet dedicado: al Sr. Gal. D. Felix Alzaga gefe del Batallon de Defensores de Bs. As.: Por: Y. S.”, con filetes simétricos y en colores, lo que da vivacidad y dinamismo. Abajo, al segundo sistema, hay dos ramas (laurel a la izquierda, olivo a la derecha) enlazadas en sus extremos distales con un moño azul. Arriba de este se lee “Dibujado por R. Mendizabal”. Al dorso tiene pegado un pequeño papel manuscrito: “Minuet dedicado al General don Felix Alzaga por Indalecio Sarlo, dibujo de R. Mendizabal. Colección del Sr. D. Angel J. Carranza. Noviembre 9 de 1901. N° Reg. 1678”. La primera parte –“Minuet dedicado al General don Felix Alzaga”– se corresponde con el comienzo de un texto del cuadro; el inicialónimo “Y. S.” se revela “Indalecio Sarlo”, el compositor,² “R. Mendizábal”, el pintor. El texto dice que perteneció a Ángel Justiniano Carranza Achával, la fecha y el número de registro.³

1 Exceptúo, así, las representaciones ocasionales y aleatorias de notas musicales.

2 Aunque su nombre esta con i griega, lo escribo con i dado que ello era usual en la época cuando iba al comienzo de la palabra, como en “Yndependiente” de la frase en el listón ondulado en el cuadro.

3 Al morir él en 1899, la donación debió ser post mortem. Destaco que su fundador y primer director, Adolfo Pedro Carranza Mármol, era sobrino del donante, por lo que su legado debió ser en términos familiares.



Rosendo Mendizábal, sin título, c. 1830-1834. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Félix de Álzaga fue nombrado el 28 de abril de 1830 coronel del recién creado Batallón de Defensores de Buenos Aires reemplazando a Escalada, jefe provisional (de Gandía 1994), cargo que mantuvo hasta enero de 1834, lo que permite datar el cuadro. Puesto que lo integraban “hombres libres de color” (de Gandía 1994, 230-231; Morrone 1995, 68; Torres 2003, 135; Barrachina 2023, 230), infiero que el compositor era afro quien para entonces tenía el cargo de teniente segundo (Orden del Día 899 del Ministerio de Guerra y Marina del 16 de junio de 1835). Esta Orden nombra a los oficiales traidores a “la causa nacional de la federación” del batallón y, tras dicha baja, fueron reincorporados pero como soldados y, con más oficiales, el cuerpo se renombró Batallón Restaurador (*Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires* 1835, 165-169). Sobre esta reorganización escribió George Reid Andrews ([1980] 1989). Citando al periódico porteño *El Avisador*, de 1833,⁴ éste

“[...] trataba de soliviantar a los afroargentinos contra Félix de Álzaga, comandante de la milicia negra quien asumió una postura crecientemente antirrosista durante el transcurso de la década de 1830. *El Avisador* advertía a sus lectores que ‘él cuenta con los NEGROS porque los capitanea... pero los NEGROS lo abandonarán, lo dejarán solo, y cuando llegue el caso le dirán, TRAIADOR, muere como tu padre’. La referencia es a Martín de Álzaga, padre de Félix, ejecutado en 1812 después que un esclavo descubriera su conspiración contrarrevolucionaria. ‘La PATRIA nos ha hecho LIBRES, y tu *padre* quiso conservarnos en la SERVIDUMBRE’” (Andrews [1980] 1989, 118).

4 En realidad Andrews lo da sin fecha ([1980] 1989, 132). El año lo doy tras consultar el original.

Sarlo debió nacer en Buenos Aires hacia 1800 y una pista de hasta cuándo vivió y su ascendencia afro es que, con Rosendo Mendizábal y otros afroporteños, firmaron una carta de lectores en *El Nacional* (Nº 1689, 26-ene-1858) para señalar la disidencia ante un tercero que se arrogó el derecho de representarlos como pertenecientes “a la clase de que se dice ser órgano el Redactor de la ‘Raza Africana’”, el primer periódico afroporteño, *La Raza Africana*, o sea *El Demócrata Negro*, de ese año.

Mendizábal está entre los pioneros de la plástica argentina y hay cuatro biografías. Catalina Lago (1961, 34-35) le dedicó un párrafo al dar cuenta de los “Artistas de otras nacionalidades”, lo que se presta a confusión pues es el único del que no dice dónde nació. Por ella sabemos que era profesor de dibujo y especialista en una artesanía de la época, los cuadros con pelo humano (Maniuis 2021).⁵ Enseñaba en la Escuela de La Piedad, entre sus alumnas estaba la niña Etelvina Díaz y en septiembre de 1858 donó un cuadro con pelo al Asilo. Otras dos biografías siguientes básicamente glosan a esta: Vicente Cutolo (1975, 537) aporta información pero es confuso, pues comienza “Criollo y probablemente hombre de color”, cerrando con “Descendiente suyo fue Rosendo A. Mendizábal, compositor y pianista de color”. La prudencia sobre su ascendencia está resuelta, pues Mendizábal fue una familia afroporteña de clase media-alta (Cirio 2009, 2012). El Rosendo pintor fue, además, el primer masón “de su raza iniciado en la Argentina” (Lappas 1966, 280). Este autor dice que era músico –lo cual no me consta– y nació en 1820; sin embargo, el Primer Censo Nacional, de 1855, dice que tenía 40 años de edad –lo que sitúa a su nacimiento en 1814 o 1815– y estaba casado con Margarita Hornos.⁶ Siguiendo a Cutolo, en agosto de 1837 abrió una escuela de dibujo, en 1851 hizo una exposición de sus cuadros con pelo “representando paisajes en bajo y alto relieve con flores, sobre bases de marfil, cristal, oro y plata” y pintó hasta 1858. Asimismo, cita al cuadro del minué como suyo y que el Museo Fernández Blanco posee uno de sus cuadros con pelo.⁷ El periódico afroporteño *La Perla* dio su obituario en el Nº 48 del 24 de mayo de 1879, sin precisar si fue ese día. En una carta suya publicada en *El Proletario* (Nº 4, 9-may-1858) al redactor y, remitiendo a otros números, da sus diferencias sobre la responsabilidad por el progreso de los afroporteños al descreer que “las puertas de la ilustración están cerradas para la clase de color”, responsabilizando a Valentín Alsina, ex gobernador de Buenos Aires. Finalmente, Ghidoli (2016), con la documentación conocida y “algo de imaginación histórica” precisa su nacimiento, el 1 de marzo de 1810, hijo de pardos libres, tuvo una educación esmerada y su esposa, cuyo segundo apellido era Sierra, también era afro. Participó en política vinculándose con la elite en los clubes electorales y en 1857 fue propuesto para una filial del Club Libertad para movilizar a los “ciudadanos de color”. Ya masón, fue nombrado oficial 1º de la Oficina de Tierras Públicas, cargo que mantuvo hasta su muerte, a fines de 1878 o 1879. Si bien trata el cuadro en cuestión, cierto celo positivista respecto a que

5 Hechos a encargo de quienes deseaban perpetuar la memoria de un ser querido, a quien antes de sepultar le rasuraban pelo para hacer un cuadro en que todo lo representado estaba hecho con él. En el Museo Fernández Blanco documenté dos.

6 Tres de sus hijos –Ernesto, Horacio y Rodolfo Emilio– fueron literatos e historiadores, publicando libros en Buenos Aires y Montevideo (Cirio 2012, 245-246) y un nieto, Rosendo Anselmo Cayetano Mendizábal, músico, director y compositor de tango. Su importancia fue tal que *El entrerriano* (1897) marca el inicio del período tanguero llamado Guardia Vieja.

7 Omite la biografía de Gesualdo (1961, s/p) porque calca la de Cutolo (aunque para dar viso de originalidad cambió de orden algunos párrafos). Con todo, dice que el porteño –léase blanco– Francisco Mendizábal, nacido en 1752 y de profesión platero, “poseía una negra de Bengala [sic, benguela o banguela] llamada Felipa”. Quizá fue el antepasado apical de los Mendizábal afro.

está firmado “R. Mendizábal” le hace dudar que fuera de él, ¿mas cuántos Rosendo Mendizábal pintores pudieron haber en aquella “pequeña aldea”? Asimismo duda que, por sus dimensiones, fuera para “el atril de un piano”, lo que deja al descubierto desconocer la dinámica de los soportes en la ejecución musical, y duda de su carácter de homenaje -pese a estar dedicado-, cuestiones que hubiera despejado aplicando la imaginación histórica que decía perseguir. Tras describirlo, establece parecidos y diferencias con el escudo nacional que la Asamblea de 1813 mandó a acuñar en las monedas de oro.

Peter Burke (2001) problematiza la utilización de la imagen en tanto documento histórico, descentrándola del esperable uso subsidiario que se venía dando respecto a los textos. Partiendo de esto, y al no disponer de más información sobre el pintura-partitura y los implicados, trato de analizar a contrapelo de lo evidente, pues habría una historia entrelíneas.

Este cuadro es un iconotexto complejo pues, junto a información pictórica, hay dos sistemas de escritura: el español y la musical de la teoría académica. De carácter oficial, exalta valores patrios: a partir del escudo que nos comenzaba a distinguir como país, da la bienvenida a Félix de Alzaga por ascender a jefe del Batallón de Defensores de Buenos Aires.⁸ A su vez tiene otro, un minué dedicado a él, de un integrante del batallón. Mendizábal debió pintarlo por encargo del gobierno, de los miembros del batallón y/o Sarlo. Para los estándares de la época era suntuoso y fue hecho expresamente que, de corroborarse que fue a iniciativa de los milicianos, estamos ante un trabajo ideado y ejecutado por afroporteños. Lo representado parece revestir de una obviedad significativa desde el simbolismo occidental: el caduceo, los paquetes, los cajones y los baúles por el comercio, el laurel del triunfo, el olivo la paz, el tridente la marina, etc. Es una obra de carácter nacionalista-oficial que, a primera vista, se atiene a las convenciones del imaginario social dominante, un complejo alegórico que, en concordancia con la independencia y el contexto militar del destinatario, expresaba el espíritu nacional de esa sociedad.

La elección del género no fue fortuita, gozaba de prestigio en la clase alta. Su carácter galante y señorial, en compás ternario y que podía bailarse incluso por una sola pareja, lo señalaban ideal. Este es breve, para teclado, de carácter sencillo y de forma A A' B B', con 8 compases cada parte. La parte A tiene sugestivos y rápidos arpeggios para llegar a los acordes fundamentales, mientras la mano izquierda acompaña con notas largas y pasajes melódicos. En la parte B dicha mano hace –hasta el antepenúltimo compás– una sucesión de tres grupos de cuatro semicorcheas cada uno por compás, siendo en cada uno idénticas las alturas de los grupos, pues sustentan el discurso melódico que, por momentos, se despliega con intervalos de tercera, cuarta y octava. Los dos últimos compases son decisivos para el desenlace: la mano derecha realiza una escala descendente en semicorcheas y desemboca en una blanca final y la izquierda la sustenta con un acorde inicial de blancas y, tras un silencio de negra, un arpeggio funciona como puente para retomar B.

Además de este minué se conocen –al menos de título– once más compuestos por seis afroargentinos, casi todos contemporáneos a Sarlo.

8 La bienvenida fue doble, pues para asumir el cargo Félix regresó de Montevideo, donde residía. Quizá para él fue un puesto menor, pues aspiraba a que su amigo Rosas lo señale para ocupar la gobernación de Buenos Aires (se decidió por Juan José Viamonte, para sucederle él mismo). Dolido por ello y porque no pudo arbitrar a favor de la devolución de caballos y esclavos que le pidió en 1829, moderó su entusiasmo por la causa federal (de Gandía 1994).

Seis son de Remigio Navarro y de cuatro de estos se conservan las partituras, publicadas en 1837 por el Boletín Musical (Plesch 2006).⁹ Si, desde lo formal y discursivo, no diferirían de los compuestos por blancos es porque estamos especulando en base a sus partituras pero desconocemos cómo pudieron *performarse*, vital para la antropología de la música, que procura comprender un evento musical no solo desde su dimensión sonora, es más, incluye el lugar activo del oyente-espectador (Hymes [1896] 2000; Severi 2010). Así, invito a replantear el simplismo con que usualmente se ha “desennegrecido” las composiciones de afrodescendientes que solo parecen abreviar en géneros y convencionalismos académicos, desechando enfoques afrocentrados que puedan enriquecer atendiendo a la cualidad mestiza de estas obras. Planteo que el ser hechas por afros podría marcar diferencias performáticas, entre las que incluyo la distinción del público, pues los aprobaba con un énfasis diferente a los otros minués de blancos. Fundamento con citas sobre su circuito de producción-interpretación-recepción en una sociedad inextricablemente mestiza como era la porteña. La primera es del periódico The British Packet and Argentine News del 4 de julio de 1835 (Nº 463): “During this *funcion*, we wandered *par tout* in both parishes. On one of the evenings, we weitnessed an African dance, in a smalll mansion in a bye-Street of San Nicolas- Three black young ladies, attired in the highest style of fashion, with large combs and lege sleeves, and three young gentlemen of the same comeplexion, were dancing minuets *á la mode d’ Angola*, to the music of the ‘tom-tom’”. La segunda, también de ese periódico (Nº 539, 17-dic-1836), es continuación de otra (Nº 538, 10-dic-1836) sobre una función de dos días discontinuos de las lavanderas en un edificio adyacente a la casa de Rosas -el primer día- y cerca de la Alameda. Otra dice: “A minuet was walked by a dark gentleman, and a lady of the same complexion, which elicited shouts of applause. The gentleman is really a professor in the art of minuet dancing - his bow is inimitable”. Finalmente, los recuerdos Santiago Calzadilla (1891) por lo que, al nacer en 1806, fue contemporáneo de Sarlo:

“Y después, a bailar; esperando todavía el chocolate de despedida, con la buena música, al piano, tocada por uno de esos mulatillos que hacían dar traspiés a los mismos muebles [...].

Y era tal la perfección con que tocaban e improvisaban los minués, los valeses y las contradanzas, tomadas de motivos de óperas de Rosini o Donizetti, estos célebres pianistas del país, Marradas o Espinosa, que si alguno de ellos faltaba, la fiesta era pálida y quedaban descontentas.

En prueba de la popularidad del último, voy a referir un episodio sabroso (aunque este pertenece a 20 años después) en que, sin embargo, imperaban las costumbres de antaño.

El hecho tuvo lugar con motivo de la presencia del gran pianista y compositor Segismundo Thalberg [...] La aparición entre nosotros de este hombre que había llenado el mundo con su nombre y sus composiciones, lo mismo que por su portentosa ejecución, causó una profunda sensación en el antiguo teatro de las Comedias [...] ejecutando con inimitables y grandes fantasías y transcripciones con que encantó al auditorio, absorto de oír aquella extraordinaria novedad,

9 N. del E.: estas cuatro obras de Remigio Navarro fueron transcritas, editadas y publicadas por el Instituto de Investigación en Etnomusicología como parte de la Colección de música argentina para piano del s. XIX, disponibles gratuitamente en el siguiente link: <https://buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia/espacio-de-ediciones/partituras-obras-de-camara/coleccion-de-musica-argentina-para-piano-del-s-xix>.

aquel conjunto de composición y ejecución al parecer reservadas a su genio. [...] Una señora (bien gorda, por cierto) que salía del concierto, cadenciando, acompañada de sus hijas que, llenas de entusiasmo por la ejecución tranquila, aunque portentosa del pianista, que no había podido contentar a los rebeldes oídos de la gorda, le rebatían, diciéndole: ‘¿Pero mamá?. Esto es un encanto...: si este hombre es un mágico, mamá...’

Pero la señora firme en sus trece y al verse ya casi vencida contestó:

—Es cierto que este señor toca muy bien, pero... ¡cuándo ha de tener el compás de Espinosa!” (Calzadilla 2006, 80).

Estas citas dan cuenta cómo era apreciados los intérpretes y compositores afroporteños desde lo performático. En lo musical, el *tempo giusto*, el empleo de cierto estilo sincopado o, al menos, puntillado —“hacían dar traspies a los mismos muebles”, “¡cuándo ha de tener el compás de Espinosa!”—; en lo danzable, una impecabilidad magestuosa que parecía imposible de reproducir —“his bow is inimitable”. Por último, de la primera apenas se entiende qué sucedía pues entre las variantes locales —montonero, federal— habría otra, *á la mode d’Angola*. El *tom-tom* era un tipo de tambor pues, en inglés, es el término (o *tam-tam*) genérico para membranófonos e idiófonos asiáticos y africanos. Suponemos que éste acompañaría a un instrumento armónico, pues es difícil imaginar un minué tocado solo con él.

Volviendo a las alegorías del cuadro, un detalle sutilmente *desencuadra*. Roland Barthes (2006) explica los dos componentes de su regla para interesarse en un determinado corpus iconográfico:¹⁰ el *studium* y el *punctum*. Mientras el primero es “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (p. 58), el segundo viene a dividirlo o escandirlo o perturbarlo y, por ello, capta nuestro interés: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (p. 59). En mi *studium* de este cuadro hay un *punctum* que permitiría comprender su sentido velado, pues el pintor cifró un mensaje que entrelaza a los implicados en una trama que se remonta a 1812, reconfigurando el mensaje final de la obra de cara al destinatario. Si bien los objetos exteriores del escudo simbolizan cuestiones militares y comerciales —incluso los dos tambores, los usuales en el ejército—, mi hipótesis es que el barril de la izquierda —mi *punctum*— encierra un mensaje.¹¹

María Agustina Barrachina (2023) aborda las tensiones raciales y políticas que movilizaron a Rosas como gobernador para granjearse el apoyo de los afrodescendientes y, centrada en el cambio de nombre del Batallón Restaurador a Batallón de Defensores de Buenos Aires por internas federales, da cuenta de dos facciones: la doctrinaria o liberal (llamada cismática por la opositora) procuró disminuir el poder de Rosas, formando quienes lo apoyaban la facción apostólica. La tensión se agudizó en marzo de 1833 cuando Rosas, al no aceptar la renovación del mandato de facultades extraordinarias, se dedicó a organizar una campaña contra los indígenas del sur bonaerense, por lo que Juan Ramón Balcarce fue elegido gobernador. Para disminuir la gravitación de Rosas por su ausencia, Alzaga procuró que en la elección del “Jefe” de los Defensores en junio próximo triunfe la facción doctrinaria, repartiendo sus listas, llamadas “lomos negros” —por

10 En su libro trata solo la fotografía pero, siguiendo a Burke (2001), es aplicable a la iconografía en general.

11 En realidad también incluyo en mi *punctum* al barril tumbado, pero como se lo ve parcialmente me centro en el de la derecha.

tener el borde negro–, mientras que las apostólicas eran las “coloradas” –por el color de su tinta. Los detalles de esta tensión exceden a este estudio, por lo que remito al de Barrachina. Con todo, al no dar cuenta de este cuadro, quizá enriquezca saber de ese episodio para entender que el color de los zunchos del barril, colorado, no es arbitrario.

También cabe ampliar la comparación de Ghidoli (2016) entre el cuadro y el escudo nacional acuñado en las monedas con una pintura del escudo uruguayo. Esto lleva a preguntar cuán original pudo haber sido Mendizábal, lo que incluye al *punctum* señalado. Entre 1828 y 1935 el pintor francés Arthur Onslow tuvo una destacada actividad en Buenos Aires y Montevideo. En nuestra ciudad comenzó como socio de Hipólito Bacle en la Litografía del Estado, pero para 1831 continuó solo. A fines de ese año viajó a Montevideo y dio clases de dibujo en el Colegio Oriental (Garrido 2013, 29-31). Un óleo suyo encargado por el gobierno uruguayo, *Escudo de Armas del Uruguay*, es sugestivamente homólogo al de Mendizábal, incluso por su barril erguido a la derecha del mismo aunque, al ser otro su contexto de recepción, los zunchos están sin pintar. De hecho, hasta donde investigué, los barriles, en tanto objeto de transporte y almacenamiento de mercaderías, nunca se pintaban (Quiroga Salcedo 2008).



Arthur Onslow. *Escudo de Armas del Uruguay*, c. 1828-1935. Museo Histórico Nacional de Montevideo.

¿Se conocieron Mendizábal y Onslow?, siendo las obras contemporáneas, ¿alguno de los dos se inspiró en la pintura preexistente o para ambas se basaron en convencionalismos de las contemporáneas independencias americanas?

Significados traspuestos, velados, requieren de una lectura entrelíneas que descentren la natural visión eurocentrada a favor de estéticas afrocentradas para entender obras que expresan más de lo que las convenciones occidentales admiten. Tanto en las artes plásticas, por la bifurcación de significados afrocentrados, como en la música, el salto de la superficie del pentagrama a la *performance* permite atender a estos autores respecto a los mecanismos de (auto)representación al desenvolverse en contextos interraciales y altamente desiguales en desmedro de los no-blancos, a pesar de que ellos, por sus oficios y jerarquías militar, política y masónica, pudieran desempeñarse como parte de la sociedad dominante. A su vez, ayudan a comprender por qué son importantes en ciertas políticas reivindicadoras de los afroargentinos del tronco colonial que buscan repositionarse en sociedades intervenidas por la europeidad (Cirio 2015). En esta perspectiva es trabajoso analizar a Rosendo Mendizábal e Indalecio Sarlo porque no son (fácilmente) encasillables como intelectuales de la negritud pero, tampoco, su condición de afrodescendiente es un accidente biológico.

Fuentes

- Calzadilla, Santiago. *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires: CM [1891] 2006.
Ministerio de Guerra y Marina, 1835.
Periódicos afroporteños. *El Proletario*, 1858; *La Perla*, 1879.
Periódicos porteños. *The British Packet and Argentine News*, 1835, 1836. *El Nacional*, 1858.
Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires : Libro decimocuarto. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1835.

Bibliografía

- Andrews, George Reid. (1980) 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
Barrachina, María Agustina. 2023. "De 'Defensores' a 'Restauradores': la participación de los afrodescendientes en las milicias de Buenos Aires durante la década de 1830". En *Esclavitud y diáspora africana en ciudades rioplatenses : Población, familia y estrategias de movilidad social entre 1776 y 1860*, editado por Magdalena Candiotti y Orlando Gabriel Morales, 227-245. Buenos Aires: SB.
Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
Chávez, Fermín. 2006. *La cultura en la época de Rosas: Aportes a la descolonización mental de la Argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
Cirio, Norberto Pablo. 2009. *Tinta negra en el gris del ayer: Los afropor-
teños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo.
———. 2012. *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. 2º ed.,

- corregida y aumentada. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- . 2015. Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría *afroargentino del tronco colonial* como experiencia etnogénica. En *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*, editado por Silvia Valero y Alejandro Campos García, 333-372. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2019. La memoria oral sobre la esclavitud de los porteños descendientes de negros esclavizados. Un queloides cultural. En *[In]visibles*, 11-33. San Isidro: Municipalidad de San Isidro.
- Cutolo, Vicente Osvaldo. 1975. *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. Buenos Aires: Elche.
- De Gandía, Enrique. 1994. *Historia política argentina: Época de Rosas: Primera parte*. Buenos Aires: Claridad.
- Garrido, Marcela F. 2013. *El arte en Argentina: Pintores franceses*. Buenos Aires: Museo Roca.
- Gesualdo, Vicente. 1961. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta.
- Ghidoli, María de Lourdes. 2016. *Estereotipos en negro: Representaciones y autorepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- Hymes, Dell. (1986) 2000. "Modelos de interacción entre lenguaje y vida social". En *Etnografía del habla: textos fundacionales I*, 43-77. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Lago, Catalina. 1961. Buenos Aires, 1858: *Panorama artístico de la ciudad a través de sus diarios*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Lappas, Alcibiades. 1966. *La masonería argentina a través de sus hombres*. Buenos Aires: Ed. Part.
- Maniuisis, Sofía Raquel. 2021. "Persona fragmentada: cuadros y joyería con cabello en Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX". Ponencia presentada en las *XIV Jornadas e investigaciones Interdisciplinarias y abordajes teóricos-metodológicos en la historia de las artes*. Buenos Aires.
- Morrone, Francisco C. 1995. *Los negros en el ejército: declinación demográfica y disolución*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Plesch, Melanie. 1995. "La música en el Museo Histórico Nacional". En *"Texto y contexto en la investigación musicológica": Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, editado por Irma Ruiz y Miguel Á. García, 266-269. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- . 2006. *Boletín musical. 1837*. La Plata: Asociación de Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene".
- Quiroga Salcedo, César E. y Gabriela Llull Offenbeck. 2008. *Léxico del tonelero*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Severi, Carlo. 2010. *El sendero y la voz : Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB.
- Torres, Juan Lucio. 2003. *El soldado negro en la epopeya libertadora argentina integrando el ejército Argentino y de otros países*. Buenos Aires: Instituto de Historia Militar Argentina.

Indalecio Sarlo

(c. 1800-s.d.)

Minuet

(c. 1830-1834)

PARA PIANO

PARTITURA

IIEt-2024002II03-1

Minuet

para piano
(c. 1830-1834)

Indalecio Sarlo
(c. 1800-s.d.)

[Andante ♩ = 60]

5

9

11

14

