EL RELATO EXASPERADO: *ICONIZACIÓN* DE LA PALABRA Y *NARRATIVIZACIÓN* DE LA IMAGEN

Sonia Jostic
Universidad del Salvador

En tanto fundador de una nueva versión del periódico cultural *La Ilustración Argentina* a comienzos de la década de 1880, Pedro Bourel señalaba que "El secreto es no concebir el arte sin patria". Consecuente con su declaración, la publicación se constituyó –al menos en sus primeros años– en un espacio de fértil interacción entre artistas plásticos y escritores, que, desde uno y otro desempeño, se involucraron en los debates reflexivos a propósito de la nación (Malosetti 2001) y contribuyeron a cimentar cierta funcionalidad del arte tendiente a satisfacer la demanda de valores simbólicos requerida por la "comunidad imaginada" (Anderson 1990).

En otro orden: es un hecho el que, dentro del mapa contemporáneo de la producción ficcional argentina, si bien Sarlo (2006) ha detectado la visibilidad de lo que denominó novela "etnográfica",1 la misma no parece llegar a eclipsar la persistencia que la narrativa "de tema histórico" (Amigo 1994)2 ostenta desde hace ya décadas.3 Siempre ocupada en incluir lo excluido y olvidado por y en nuestra historia (Pons 1996), una serie de textos de esta variable ha elegido hacerse cargo de sujetos *subalternos* (Guha 1997)4 determinados y localizados en un momento preciso de la historia argentina; a saber: los *indígenas* entre fines del siglo XIX y principios del XX. A su vez, algunas de estas producciones se deciden en cierto modo herederas de señalamientos como los de Bourel cuando habilitan sendos registros –escriturario e iconográfico– para (de) volver su mirada corrosiva hacia el "pasado fundante" de la nación. Al respecto propongo explorar textos cuyos espacios se hallan atravesados por esas "dos estructuras diferentes [que] concurren, pero al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse [...]" (Barthes 1986: 12) al punto de haber sido concebidas en términos de una rivalidad en el territorio cultural (Mitchell 2000). Pero si bien la imagen tiene el poder de mostrar aspectos que la palabra no puede-desea enunciar y, a la inversa, la "irreductibilidad de lo visible a los textos" (Chartier 76) vuelve a la imagen

ajena a la lógica de sentido que genera la letra, esa heterogeneidad semiótica exaspera el relato hasta abrir una especie de "tercer espacio" (Bhabha 2002), un lugar de reflexión en la bisagra texto-imagen. En efecto, uno y otra se experimentan como límites que se reenvían mutuamente, generando una serie de atracciones y refracciones que exceden la simple mecánica de la ilustración y/o la sustitución; antes bien: palabra e imagen, ambas, se habilitan como productoras de sentido en un doble aspecto: crean condiciones de visibilidad bilaterales y también generan una plusvalía de sentido por fuera de sus correspondientes esferas. De este modo surge la naturaleza paradójica de ese espacio intermedio: un sitio de encuentro, choque, potenciación, en fin: de exceso de representación, que es, sin embargo, irrepresentable y que adquiere su espesor en los juegos de tensión que se arman en su interior. Al respecto, Louis Marin (1993) ha reparado en la naturaleza convulsiva de esta clase de textos, cuya letra resulta modificada en su sentido al ser intervenida por imágenes, las cuales, a su vez, son transformadas por la incidencia de las palabras; en otros términos: estas operaciones de cambio suponen "desviaciones" que se producen y son captadas *por* y *en* el tránsito de una serie a la otra.

Llegados a este punto, *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson, novela con la que el conjunto de relatos que integra *Los que llegamos más lejos* (2002), de Leopoldo Brizuela, acusa cierto aire de familia,[5] se recortan como *corpus* de la presente comunicación: ambas propuestas adensan el espacio narrativo a través de la sugestiva intercalación de imágenes (casi exclusivamente) fotográficas. Dada la naturaleza ficcional de las palabras involucradas en las narraciones, las fotografías tendrían por objeto asediar lo estrictamente literario a través de su mera presencia: como paratexto persuasivo y autentificador, cuya "fuerza constativa" (Barthes 2003: 137) deriva del hecho de no ser "nunca [...] menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del modelo" (Sontag 164). Las fotografías operarían así como grietas a través de las cuales se cuela "lo real literal" (Barthes 1986: 12) para producir un "efecto de presencia" que puede ser vinculado con las afirmaciones que Marin realiza en torno de la doble constitución de las representaciones: dotadas de un nivel "transitivo" o transparente en virtud del cual ellas *representan* algo, pero también de otro nivel "reflexivo" u opaco por el cual toda representación *se presenta* a

sí misma representando algo y adquiere una potencia que no se reduce a lo que muestra transitivamente.

Un sitio para comenzar el abordaje implica reparar en que tanto *Fuegia* como *Los que llegamos más lejos* invierten, cada cual a su manera, las lógicas suscitadas por el horizonte de expectativas iconográfico, por un lado; y verbal, por otro. En este sentido, en ambos casos las fotografías deben ser pensadas como un *corpus*, como conjuntos significativos y no como universos de sentido que se agotan en cada imagen y viceversa: los cuerpos narrativos se articulan al modo de un álbum fotográfico que, capturando a los personajes en momentos determinados de su actuación, producen una formulación inconexa o al menos discontinua. Definido como "novela atomizada" (Saccomano), el texto de Brizuela está integrado por cinco relatos que, ensamblados, se convocan operando por acumulaciones múltiples: de voces, de registros, de "testimonios", de géneros. Por su parte, *Fuegia* se presenta en clave documental e hiperrealista a través de un narrador en tercera persona, que, cual ubicuo "ojo electrónico" (Garramuño 42), genera una expectativa totalizadora del relato para, en cambio, ofrecer una narración cuyo desplazamiento constante de perspectiva tiende (quizá con la única excepción de los protagonistas) a no seguir a los personajes ni a multiplicar versiones perspectivizadas que se complementen por acumulación sino que organiza puntos de condensación de la historia que son retomados *por proximidad* en diversas oportunidades[6] y que traman un relato fragmentario. Florencia Garramuño ha observado que, si bien en *Fuegia* se exponen identidades individuales (Camilena, Tatesh, la viuda del reverendo Dobson, etc.), grupales (galeses, parrikens, canaleses), culturales y raciales, no es la *definición* (léase: el "retrato") de las mismas lo privilegiado sino su *articulación* con otras identidades. *Los que llegamos más lejos* sustenta una particularidad no tan crispada pero similar en lo "coral" de su armazón narrativo, cuyo diseño estimula el ejercicio de una *lectura iconográfica*.

Para leer el "relato" fotográfico es necesario reparar en al menos dos dimensiones: (a) los objetos de interés (indígenas, por un lado, y blancos, por otro; todos ellos niños en *Fuegia*, pero no así en el texto de Brizuela); (b) los modelos iconográficos elegidos (fotos documentales –en ocasiones, *aparentemente* documentales–[7] y fotos artísticas). Las fotografías, en su calidad de representativas del discurso decimonónico, se articulan

ostentosamente enfrentadas en *Fuegia* desde la propia tapa del libro para, en el interior del mismo, distribuirse "desproporcionadamente": las que retratan a blancos duplican a las correspondientes a indígenas y, a su vez, las fotografías posadas ("civilizadas" en la medida en que en su artificio el fotografiado acepta "transformarse por adelantado en imagen" –Barthes 2003: 37) son mucho más abundantes que las etnográficas (donde no hay consentimiento sino una práctica de la visión puesta al servicio del poder que "atrapa" al sujeto para comprenderlo y dominarlo –Penhos 1995–).[8] De este modo, a contrapelo de la pátina documental de la novela, el régimen fotográfico induce una lectura del orden de la extinción. *Los que llegamos más lejos* propone una economía fotográfica menos "desbalanceada" (pero también vinculada con lo extinto), en este caso construida como una especie de "pentíptico"[9] cuya disposición opera invirtiendo simetrías: la condición especular de las imágenes sostiene refutaciones recíprocas que finalmente encuentran cierta compleja síntesis en su centro.

Veamos. En el caso de *Fuegia* resultan especialmente significativas las últimas imágenes de (los escasos) indígenas fotografiados en la medida en que, a diferencia de las primeras –cuya naturaleza documental los capta de modo "directo" y casual–, aquéllas los exhiben arrebatados de su entorno: vestidos con ropas europeas y con los cabellos prolijamente cortados. Así, ya no sólo la distribución sino también la disposición fotográfica corroe la "ilusión denotativa" de la novela. En efecto, las últimas son "aceptables" fotografías de lo *otro*, entre las que inclusive se registra un salto cualitativo: la primera de ambas participar(ía)[10] de la tipología fotográfica (documental) de frente y perfil –en este caso: frente–, empleada por antropólogos (y también por criminólogos) una vez superada la representación romántica (del bárbaro malón) en pos de la percepción de los indígenas como objetos de estudio, con la consecuente necesidad de identificar y registrar, entre otras, las diferencias físicas. Por su parte, la última de las imágenes de *Fuegia* culmina con toda evidencia el proceso compositivo –y, junto con él, el de dominación– ya que se trata de una fotografía de indígena muy estetizada, cuya composición, iluminación y *flou* la "convierte[n] en pintura [...] para significarse a sí misma como 'arte'." (Barthes 1986: 20) La naturaleza de estas dos fotografías se constituye en correlato de indígenas aculturados y, en rigor, los epígrafes que suscriben dichas imágenes y anclan en ellas las

identidades de ciertos personajes de la novela identifican, precisamente, a dos de los que en el texto se comportan, de manera más o menos evidente, como "bisagras", a saber: Lucca y Joaquín Palabra. En el primer caso, se trata de un personaje cuya historia fragmentada abre y prácticamente cierra la novela: es, por un lado, el hijo de Camilena y Tatesh Wulaspaia, y el único sobreviviente de la "masacre de Lackawana"; y, por otro, se lo adivina bajo otro nombre –Beltrán Monasterio– como el mayordomo de Thomas Jeremy Larch (responsable de la matanza de la tribu de Lucca). En cuanto a Joaquín Palabra,[11] uno de los violadores de la india Camilena (y único sobreviviente de la matanza perpetrada por los indígenas como venganza por ello), se trata de un personaje con una historia de muy difícil reconstrucción, cuya condición indígena escamoteada o "velada" por la narración, es sorpresivamente revelada a través de la fotografía. Los retratos escenifican así zonas silenciadas por las palabras al generar otro relato en el que los personajes abandonan la "volatilidad" que los caracteriza a nivel del cuerpo textual para escribir, en este caso, al personaje de Joaquín Palabra como exacto reverso del de Lucca-Beltrán.

Por su parte, *Los que llegamos más lejos* propone una disposición iconográfica en virtud de la cual las dos fotografías de los extremos del "pentíptico" resultan irreductibles y refractarias: la primera exhibe la *pose* (Scarzanella 166)[12] de los *blancos* "cazadores de indios" como testimonio de la adquisición de sus "presas" mientras que la última *documenta* a un solitario canoero *yagán*. A medida que se avanza hacia el centro, se posicionan sendas imágenes de mujeres –una, blanca y la otra, indígena– que, de algún modo, discuten entre sí: en el primer caso ocurre una ruptura de la isotopía iconográfica –que, según se verá, atañe asimismo al registro narrativo– ya que, excepcionalmente, se presenta una reproducción que no es fotográfica. En efecto, la *nouvelle* "El placer de la cautiva" se encuentra precedida por una reproducción del óleo *La cautiva*, de Juan Manuel Blanes, en el que se construye lo femenino blanco atravesado por una tópica erótica aquí definida mediante la compasión (Malosetti 1994, 2001).[13] En el segundo caso, en cambio, se trata de la fotografía de una mujer de la familia de Namuncurá frontalmente dispuesta y cuyos "pecho henchido" y "frente alzada" descriptos en el relato la posicionan a contrapelo de la sufriente cautiva de Blanes. "El placer de la cautiva" es, dentro de *Los que llegamos más lejos*, el

único relato que se arma a partir de una mirada mucho más focalizada en el universo blanco que en el indígena; por tanto, resulta significativa la elección de un óleo. En este sentido, retomo ciertos señalamientos de Mitchell acerca de la pintura en tanto "imagen artificial" que, como tal, rivaliza con la "imagen natural, mimética" (aquí: fotográfica) pues, a diferencia de ésta, la imagen pictórica "no 'luce como' lo que representa porque eso sólo puede ser transmitido mediante palabras. [...]" (Mitchell 44-traducción mía). De este modo, especialmente *La cautiva* de *Los que llegamos más lejos* y también, por extensión, la última de las fotografías artísticas de *Fuegia* organizarían una breve serie en la que implícitamente estarían combatiendo el concepto de "cultura" (la pintura –e inclusive la fotografía artística– que Mitchell aproxima al universo de la palabra) contra el de "naturaleza" (la fotografía "sin más" correspondiente al resto de las imágenes que involucran a indígenas).

Cierra como pivote iconográfico del libro de Brizuela una fotografía en la que Ceferino Namuncurá "luce la cocarda con la que acaban de premiarlo en el Concurso de Memorización del Reglamento del Alumno Salesiano" y posa, tomado de la mano, con monseñor Cagliero, quien, desde un paso atrás, "mira enternecido la cámara, como ofreciendo a la posteridad [...] la prueba de un cambio memorable" (Brizuela 140). En el relato, una voz comenta la imagen y la aproxima a las "'fotografías de velorio'", lo cual convoca la "urgencia por detener [el] mundo a la deriva" de las "'razas moribundas'" (Scarzanella 151) encarada por la labor misional, puesto que las fotografías salesianas se proponían conocer el mundo indígena para penetrarlo y modificarlo, pero luego, también, comunicar la idea del indio "pacificado" y bajo control (¿muerto?). Por eso esa voz narrativa afirma que "la foto testimonia esa metamorfosis [...]. Ha costado siglos realizar este arquetipo, pero ahora [...] Ceferino sólo ansía la salvación cristiana, y la cámara quiere revelarlo al mundo entero, para felicidad y honra de la Congregación." (Brizuela 141-142). También es posible recuperar algunas reflexiones de Barthes acerca de cierto vínculo póstumo en la relación que la fotografía establece con el referente (aquí: los retratados); en efecto, ella "representa ese momento sutil en que [...] soy un sujeto que se siente devenir objeto: vivo una microexperiencia de la muerte [...]: me convierto verdaderamente en espectro" (Barthes 2003: 42). La fotografía significa, por tanto, el registro del *no futuro*

que *Los que llegamos más lejos* plantea en términos de una lectura salesiana del *blanqueamiento* (Briones 2002). En *Fuegia*, en cambio, la cuestión se desplaza extrañamente hacia el universo infantil ya que todas las imágenes corresponden a retratos de niños. Una hipótesis de lectura sugiere la posibilidad de reconocer en ellas el eco de la violencia planteada en el registro verbal, pero articulado por las fotografías a través una modulación desviada, que prefiere hacer foco en la "agresión" ejercida por la mecánica fotográfica misma, la cual "es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* [sin que] en ella nada pued[a] ser rechazado ni transformado" (Barthes 2003: 141). Esta práctica se explicita en *Fuegia* de la siguiente manera:

> Entonces surgió otra historia. Se la oyeron a su madre [de Tatesh] [...]. Cuando ellos no habían nacido, los demonios de la noche llegaban a los kauwi y apaleaban a las mujeres. Gritaban como salvajes, provocaban mucho pánico y saqueaban los campamentos. Pero a diferencia de los criadores, nunca mataban a nadie. Ella mostró una foto arrugada: tres hombres poniéndose las caretas, con todo el cuerpo puntado. Al centro estaba su esposo. 'Me la dio el profesor del museo', reveló ella a sus hijos. 'La sacó sin que nadie lo viera'. Después ya no dijo palabra. Pensó en los demonios que llegaban desde las sombras para mantenerlas aterradas y que no volviera el día en la tierra en que mandaran otra vez las mujeres. Aunque la foto acabó con todo eso, su madre se lamentaba por los años en que había vivido engañada. ¿Pero cómo reconocer al propio marido entre un grupo de demonios? (Belgrano Rawson 121-122)

Por tanto: atrapado el objeto de la visión sin haber accedido a ello, y "forzada la vista" a contemplar lo que debía permanecer oculto, la agresión fotográfica reside aquí no tanto en la exhibición de cierto nivel de violencia (los "demonios" apaleaban a las mujeres, *pero nunca mataban a nadie*) sino en el desbaratamiento de una lógica ritualista que necesita ser sostenida por un hiato. En un sentido similar, entonces, el recurso al *retrato* para registrar el *no futuro* de la inocencia de aquellos niños devenidos miniaturas de adultos e incluso "objetos de museo" (Barthes 2003: 41) remitiría a la categoría de "choque" no tanto por el hecho de "traumatizar" cuanto por revelar, exhibir y "abundar" en la posibilidad de posar la visión y de contemplar los detalles (vale decir: el modo de imagen que las palabras de *Fuegia*

rehuyen). Sobretodo, el retrato "llena" los requerimientos de otras visiones ya que supuso desde su origen la convicción de que la personalidad, el intelecto y el carácter pueden ser revelados a través de la configuración facial y de la expresión (Rosenblum 1989).

Ahora bien: como representativos de la discursividad de fines del Siglo XX y principios del XXI, los cuerpos textuales encaran relecturas que polemizan con la versión que, aunque más o menos trabada o enrarecida, se corresponde con la "oficial" propuesta por las imágenes. En este sentido, el "Cuaderno de bitácora" de *Los que llegamos más lejos* habilita a un enunciador con cierto sesgo antropológico, curioso e incómodo ante el discurso hegemónico y, por lo mismo, reivindicador:

> Quise *explorar* la capacidad de españoles y criollos para *apreciar lo diferente*; quise *explorar* su modo de imaginar *al otro*, empleando *mi propia imaginación ulterior y mestiza*. Respecto de los pueblos indígenas reales mi única intención ha sido *señalar su silencio en nuestros libros, en nuestra cultura y en nuestra vida política, en nuestra vida toda*." (Brizuela 303 –subrayados míos)

En tanto espacio de concurrencia de componentes diversos, dicha "imaginación ulterior y mestiza" se construye como susceptible de una *centralidad* interesada en examinar no sólo la alteridad sino la propia *mismidad*. Sin embargo, la "exploración" termina localizando *lo diferente* siempre por fuera de *sí*, y ese gesto pone en entredicho las habilidades (reales) de una mirada que se pretende neutral. Por otra parte, casi como una réplica de la ofensiva higienista de fines del siglo XIX y sus repercusiones en una literatura que corporiza la nación para "produc[ir] iguales [al mismo tiempo que] sistemáticamente expulsa de la comunidad imaginaria nacional a aquellos a los que identifica como variantes de lo espurio y lo extranjero" (Nouzeilles 11), los relatos de *Los que llegamos más lejos* incorporan un *topos*[14] nuclear en este sistema, a saber: el correspondiente a *la sangre* concebida como depósito, custodia y vehículo de transmisión de arcanos ancestrales. Así, en la "contrafábula" que articula el primero de los textos titulado "La historia", el "sutilísimo olor a carroña [que] pas[a] por debajo de la puerta y le hinch[a] el hocico" activa en el niño indígena criado por lobos la identificación de su hermana, con quien se ha desencontrado durante muchos años para, sólo después de "clavarle los colmillos en el cuello", caer

en el reconocimiento fraterno que no le deja "s[e]nt[ir] hambre sino una inconcebible desesperación" (Brizuela 28). La sangre se constituye, por tanto, en portadora de una memoria *instintiva*, quizá confundida en un principio, pero al fin infalible en relación con lazos de parentesco recuperados a través del tiempo. Luego, el narrador de "El placer de la cautiva" relata una crónica digna de ser contada dado su carácter excepcional: "nadie salvo esa niña enamorada del desierto" deseó penetrar la Tierra Adentro; sólo a ella le fueron reveladas, comprendió y manejó las tácticas de persecución indígenas; sólo ella fue diestra en el manejo del cuerpo, supo seducir a Namuncurá y sintió placer al ser seducida por él... Sin embargo, lo (aparentemente) extraordinario de pronto deviene ordinario cuando se explicita que "Rosario sólo atinó a buscar en su memoria algún saber nómade que le hiciera distinguir el rumbo Oeste, pero no hallaba más que la imagen de una tatarabuela suya, india de la tribu de Ranquineo, que harta de la prisión de una casa en el pueblo un día se había vuelto a sus caravanas..." (Brizuela 65). En otras palabras: el relato obtura implícitamente lo que, en rigor, habría sido excepcional según su lógica: que una blanca *pura* protagonizara tales actuaciones y, especialmente, sintiera el placer de un vínculo interracial. Por el contrario: el recuerdo portado por unas gotas de sangre indígena se manifiesta tan poroso como para absorber sin dificultad los saberes del *otro* y sentirse atraído por él aun después de cuatro generaciones, mientras que el componente blanco pareciera tener una densidad mucho más precaria en este sentido.[15] En tercer lugar, al narrar una "metamorfosis" orientada a silenciar los requerimientos de la sangre, el "biográfico" relato "Pequeño Pie de Piedra. Una vida imaginaria de Ceferino Namuncurá en treinta y ocho testimonios" propone un funcionamiento opuesto del *topos* tratado; no obstante, la memoria de la sangre se impone en ciertos momentos como cuando el personaje de Oo, hija de Inacayal y lo "más parecido a una *india pura*" (Brizuela 2002: 171 –subrayado del autor), desconoce la identidad de Calfucurá a pesar de ser empleada de limpieza en el Museo de La Plata, pero repentinamente, ante la presencia de Ceferino, "recordó aquella palabra, *hermana*, y de inmediato [...] *comprendió* [...] algo [...] tan antiguo [...] algo tan fuerte [...] que cuando se ocultó avergonzada dentro del sótano, de pronto le pareció que todas las claveras la miraban diciéndole 'hija mía'" (Brizuela 173 –subrayados del autor); también cuando el propio Ceferino,

desde un globo aerostático, se emociona ante la visión de los mapuches desde lo alto: "-Hermanos- pensó Ceferino en su lengua antigua, y su pensamiento hizo eco en todos sus hermanos mientras la sombra del globo les ungía la frente de un frescor sombrío-, hermanos míos, esta ciudad es nuestra..." (Brizuela 149). De este modo, "Pequeño Pie de Piedra" vincula estrechamente *lengua* y *raza*[16] (esta última a través del parentesco): la primera se manifiesta como un reservorio poderoso y de muy difícil disolución, en el que la raza perpetúa sus huellas incluso en situaciones de aculturación. También "Revelación", el más convencional de los relatos con ciertos matices fantásticos, donde la fotografía de una india opera como una máquina del tiempo desencadenante del viaje al pasado de un fotógrafo (mestizo), traba ambas categorías puesto que es el canto de una cautiva blanca que despierta los celos entre las esposas de Namuncurá aquello que se constituye en la ocasión de convocar un "linaje secreto" que, además de la lengua blanca, sabe reconocer otra: "una lengua que nunca recordé y ahora sé que he aprendido" (Brizuela 230) porque "Después de oír tanto tiempo araucano, el idioma de los jefes, que yo aprendí de mi madre en la ciudad, siento en cambio que lo he olvidado, y tardo mucho en descifrar lo que ellos dicen." (Brizuela 236). Por fin, "Luna roja", el último de los relatos, recupera la figura del antropólogo en la medida en que desestima la articulación de una trama narrativa para situarse entre el apunte, el informe y la nota del naturalista. Entre los datos, se recorta el descubrimiento que la lingüista Marina Isáieva logra entrever a partir del testimonio de Lola Minkkiyohl, la última descendiente de los onas: éstos y los yaganes conformaban culturas enemigas, pero, cada cual en su lengua, se nombraban a sí mismos de idéntico modo: "los que llegamos más lejos". Se trata de "una acepción tan antigua que los mismos indios la habían olvidado", pero que dispara en Isáieva la siguiente reflexión:

> "¿No descubriría [...] que los proverbiales enemigos eran *hermanos*, y que ese 'nosotros' implícito en su nombre, *los que llegamos más lejos*, los designaba hijos de una misma prehistoria? Onas y yaganes, ¿no recordarían de pronto, con la certeza deslumbrada de quien se mira por primera vez en el espejo, a aquellos remotísimos ancestros comunes que según se dice alguna vez partieron de Asia [...] y que siguiendo a las golondrinas habían llegado a Alaska y cruzado Norteamérica, Centroamérica y Sudamérica hasta llegar aquí [...]? ¿No sería ese

lugar más lejano, a la vez, aquel umbral de ambas memorias colectivas y este eterno final al borde de la tierra y de toda civilización, donde ya no se podía ir más allá?" (Brizuela 293-294 –subrayados del autor).

Si bien el texto promueve enunciados desadscriptivos que conciben a la especie humana como licuada en un todo inclusivo y desjerarquizado, la sangre indígena sigue funcionando aquí como reducto de marcas indelebles. Sólo así puede leerse la escena en la que, enfundadas en camisones que las uniforman, la planchadora Ángela Loij, Lola Minkkiyohl y la hermana Marta se vean homólogas pero jamás iguales: "Porque la muchacha [Ángela], aún ahora que ya ha doblado y apilado los trescientos camisones, y vuelve a vaciar la plancha en el brasero, aún ahora Angelita vigila ansiosamente la perduración del fuego que ha guiado a tantísimas canoas, y tiembla pensando quién lo mantendrá si ya nadie navega [...]. Suyo es el temor de los foguistas [yaganes]." (Brizuela 287). Se trata, en definitiva, de un temor que sólo Lola Minkkiyohl puede adivinar porque es un secreto resguardado y compartido por la misma sangre: "algo que ninguno de los blancos podría imaginar nunca."

La maquinaria discursiva de *Los que llegamos más lejos* recupera, selecciona, procesa, activa y desactiva sentidos que operan sobre *topoi* reconocibles que traman aquí una nueva urdimbre. En efecto, la *sangre* de los *otros* ha abandonado ya el estatus "espurio" con que el final del siglo XIX cargaba al fluido virósico que enfermaba el cuerpo de la nación para refuncionalizarse como memoria de la estirpe. Sin embargo, cabe preguntarse si en esta migración no se perpetúan ciertos cuños racializantes que, incluso operando hipervalorativamente, tienden a reproducir marcas (puesto que, al fin y al cabo, la sangre indígena siempre parece tener una "densidad" diferente de la blanca) que simplemente impiden la posibilidad de una homogeneización cultural en una comunidad política que se racializa por contraste (Briones 2002). *Fuegia*, en cambio, encuentra otra coartada: a pesar de la dimensión politizada que gravita sobre una narración como la correspondiente al choque étnico que se produce en el marco de la transformación económica y demográfica de la Patagonia argentina a principios del siglo XX, decide no articularse desde la reivindicación sino activar la alternativa culturalmente homogénea a partir del desapasionamiento con que articula lo feroz de su relato.

Ahora bien: ninguno de ambos textos (más aún: ninguna de las varias narraciones que se ocupan hoy por hoy del asunto) se decide por diseños ficcionales que involucren la condición contemporánea de grupos indígenas sobrevivientes. De este modo, la literatura los cancela de algún modo, inhibiéndolos como instancia actual que merezca ser tematizada y discutida. Se procede al fin según aquello que Ana María Alonso (1994) desmantela como una práctica hegemónica de *fosilización* tendiente a anclar (en este caso, a estos grupos subalternos) en el tiempo del origen, sin posibilidades de negociación con otras dimensiones temporales. En definitiva, a pesar de relecturas desafiantes y corrosivas, y de alentadoras memorias y reivindicaciones, en general la pluma del escritor contemporáneo parece reproducir gestos no deliberados pero en la línea de lo que un ojo antropológico reconocería como la persistencia de un imaginario de gran pregnancia y heredero de operaciones ideológicas que aún actualmente ostentan un alto grado de eficacia.

NOTAS

1. Se trata de una línea visiblemente interesada en el registro del presente ácido, que la fiesta neoliberal supo instalar; una línea ficcional cuya condición "etnográfica" se tensa con procedimientos corrosivos del material documental. En efecto, en el artículo al que hago referencia, Sarlo se detiene en la producción de autores como Fogwill y Aira, cuyas "miradas documentales" del presente eligen, sin embargo, incurrir en "torsiones desrealizadoras" que, de algún modo, también se incluirían en el procesamiento "hiperbólico" que sostiene la narrativa de Washington Cucurto. Otras presencias que se posicionan en este respecto son –con variaciones- las de Leonardo Oyola (con *Gólgota* –2008- y *Santería* –del mismo año-, por ejemplo) y Gabiela Cabezón Cámara con su recientísima *La Virgen Cabeza*. Por mi parte, querría añadir a un *corpus* recortado sobre el criterio de la ficción, otro un tanto más fronterizo: encabalgado entre el periodismo y el *non fiction*, donde lo documental se posiciona en un lugar diverso. Me refiero, por ejemplo, a *Los pibes del fondo. Delincuencia urbana. Diez historias* de Patricia Rojas (2000), *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* de Cristian Alarcón (2003), *Cartoneros. Recuperadores de desechos y causas perdidas*, de Eduardo Anguita (2003).

2. Al optar por esta nomenclatura, me apropio del "atajo" clasificatorio propuesto, desde el terreno de la plástica, por Roberto Amigo, quien prefiere desechar el término "pintura de historia" y hablar mas bien de "pintura de tema histórico", dado que la primera categoría hace referencia "al patrón de las grandes máquinas pictóricas europeas" –a las que, según el autor, las pinturas rioplatenses del siglo XIX responden en escaso número- mientras que la segunda resulta más abarcativa y permite ampliar el análisis e incorporar géneros como la pintura militar o de crónica de sucesos contemporáneos. En cuanto al terreno específicamente literario, la archiconocida, engorrosa y objeto de infructuosos debates categoría "histórica" de la novela supone la injerencia de límites que pueden ser discutibles a propósito de su relación con el material histórico; al respecto, María Cristina Pons (1996) piensa el género con ciertos márgenes de laxitud que pueden resultar operativos. La presente comunicación trabaja, entonces, a partir del criterio "amplio" del tratamiento histórico por parte de una ficción habitada en ocasiones sólo de modo lateral por datos, hechos y/o personajes históricamente localizables; es decir: se trata de una narrativa en la que es posible, incluso cuando socava deliberadamente los *tics* programáticos del género, leer *de algún modo* la historia.
3. Son (más o menos exitosamente) representativos de este *corpus*: *Ema, la cautiva* (1981) y *La liebre* (1991) de César Aira; *Un piano en Bahía Desolación* (1994) de Libertad Demitrópulos; *La pasión de los nómades* (1994) de María Rosa Lojo; *Fuegia* (1995) de Eduardo Belgrano Rawson; *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre; *En esa época* (2001) de Sergio Bizzio; *Inglaterra, una fábula* (1999) y *Los que llegamos más lejos* (2002) de Leopoldo Brizuela; *La lengua del malón* (2003) de Guillermo Saccomano. En un registro distinto (pero no menos interesante por su vinculación con la cultura popular) podrían mencionarse los dos tomos de *Indias blancas* (ambos de 2005), de Florencia Bonelli.
4. En tanto "atributo general de subordinación [...] ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación o en cualquier otra forma" (Guha 23), donde una de las categorías habilitadas por la enumeración abierta corresponde, indudablemente, a la de raza.
5. Brizuela menciona *Fuegia* en entrevistas, como cuando sostiene que una "gran revelación fue la novela *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson, que también es como un hermano, por el potencial de las historias que allí relata." *Revista Sudestada* 38. Disponible en http://www.revistasudestada.co.ar/web06/article.php3?id_article=55. Asimismo, cabe citar sus palabras en una entrevista realizada por Verónica Chiaravalli para *La Nación*: "*Fuegia* me abrió todo un mundo. A Belgrano Rawson le tengo muchísima admiración y, desde el punto de vista narrativo, me siento más cerca de él que de Aira."

6. Por ejemplo, en un momento de la novela se dice que, para evitar la persecución, unos cazadores de lobos resuelven "achacar al gobierno el asesinato de un canoero", adjudicándoselo a dos naturalistas que "habían cocinado vivo a un canalese para limpiar su esqueleto" (Belgrano Rawson 20). Y más adelante, tras muchos otros retazos de historia, Joaquín Palabra recuerda su experiencia como colaborador de naturalistas franceses y se detiene en el modo en el que el cuerpo de un canoero había sido sometido a disección y luego puesto en el agua, de tal modo que "una semana más tarde el esqueleto lucía limpito" (Belgrano Rawson 82). Ahora bien: en el primer caso no se revela, por ejemplo, la nacionalidad de esos naturalistas, por lo que no es posible saber si eran los mismos con quienes había trabajado Joaquín Palabra o si, a través de ese recuerdo en particular, *Fuegia* sólo individualiza el relato de un destino al que fueron sometidos muchos indígenas.
7. A este respecto, Penhos ha identificado que, por ejemplo, en los retratos que pretenden mostrar "a esas figuras *tal como son*, como parecen indicarlo la ubicación frontal y el fondo neutro [en ocasiones] se advierte [...] el resultado de elaboradas composiciones de taller que combinan sabiamente la intención realista y el uso de convenciones visuales" (Penhos 2005: 39) codificando así la imagen en función del *uso* de la misma. La estudiosa ejemplifica sus afirmaciones a través de los retratos de Casimiro Biguá, y de él junto con su hijo, en los que una observación atenta revela, por detrás de la "ilusión de realidad" bartheana, una "idéntica posición frente a la cámara, con [...] pieles dispuestas a modo de túnicas antiguas", gestos y actitudes uniformados que no hacen más que delatar un proceso de ajuste a un modelo preparado en el *atelier*.
8. En ese artículo, Penhos sostiene que la fotografía lleva a un vértice la mecánica de "adquisición" que es propia del conocimiento occidental desde el siglo XVIII, cuya intención de registro supone un comportamiento "extractivo".
9. En rigor, la serie se completa con la sexta y última imagen de una embarcación solitaria y desierta en el medio del *Beagle*, pero considero que la misma cae en cierto modo por fuera de la lectura al participar del "Cuaderno de bitácora" en tanto paratexto autónomo respecto del resto de los relatos.
10. Remito a nota 7.
11. Uno de los escasísimos episodios que pueden identificarse en su historia consiste en la muerte de un hermano pequeño, hecho que se acerca a alguno de los hechos narrados en la novela en relación con el universo indígena: la muerte de los niños indios por la viruela. Pero, a la vez, aparecen datos que presentan tanto a Joaquín como a su familia como aculturados, y esto precisamente en relación con la forma de ejercer la práctica fotográfica: el hermanito muerto es "preparado" para la foto

fúnebre ("Mi mamá le puso colorete en la cara para que le sacaran la foto"; Belgrano Rawson 218).

12. Scaranzella afirma que, dadas las características de la técnica fotográfica de la época, las imágenes que retratan escenas de "cazadores de indios" no son instantáneas sino posadas.
13. Laura Malosetti señala la adherencia de un aura erótica a la condición cautiva, que, en definitiva, "'pone en historia' [ello es: *autoctoniza*] una tópica erótica largamente frecuentada en la tradición artística de Occidente" (1994: 12) que fue, según la autora, traída por pintores viajeros de formación romántica (ejemplos: el *Rapto de Trinidad Salcedo* -c. 1836-, de Federico Leopoldo Schubauer o *El rapto. Rescate de una cautiva* –1848-, de un Johann Moritz Rugendas muy impactado por *La cautiva* echeverriana). La autora ha reconocido dos modalidades en la construcción literaria e iconográfica de la imagen de la cautiva, según fuera definida en función de la sensualidad (presencia del caballo, jinetes atléticos, mujeres con ropas rasgadas y piel al descubierto) o de la compasión (casta mártir o bien "mancillada", cuyo caso es el del óleo de Blanes). En un caso u otro: "El cuerpo de la mujer robada ocupó el lugar simbólico del centro del despojo, invirtiendo los términos del mismo: no era el hombre blanco quien despojaba al indio de sus tierras, su libertad y hasta su vida, sino el indio quien robaba al blanco su más preciada pertenencia. La violencia ejercida por el indio sobre ella [la mujer, la cautiva] justificaría de por sí toda violencia contra el raptor." (Malosetti 2001: 243)
14. Cesare Segre (1985) define los *topoi* como "creencias presentadas como *comunes* a cierta colectividad de la que al menos forman parte el locutor y su alocutor; [...] de ahí que el *topos* tenga muchos puntos comunes con el presupuesto"; como consecuencia de ello, "el *topos* se presenta como *general*, en el sentido de que vale para una multitud de situaciones diferentes de la situación particular en la que el discurso lo utiliza." (Anscombre y Ducrot 1996). Cabe añadir que "El *topos* está muy relacionado con una cultura y con una época y, en tanto tal, constituye un hecho sociológico. No obstante, para el especialista en pragmática-semántica, no deja de constituir un hecho de lingüística en tanto encadenamiento *argumentativo*." (Amossy y Pierrot 2001) Este último aspecto es bien interesante pues liga la cuestión de la "creencia común" y generalizada, así como la del "presupuesto" con la contundencia de su fuerza argumentativa.
15. Es posible hallar estos aspectos trabajados con detalle en mi artículo "Cautivante cautiverio".
16. La lengua y la raza son, según Etienne Balibar (1991), las dos vías tendientes a producir una "etnicidad ficticia" (léase: una desaparición *ideal* de las diferencias étnicas) tendiente a conformar nación.

OBRAS CITADAS

Alonso, Ana María. "The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity". *Annual Review of Anthropology*. 23(1994): 379-405.

Amigo, Roberto. "Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina". *Juan Manuel Blanes. La nación naciente (1830-1901)*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes, 2001. 51-77.

————. "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina". *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* T. 2. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1994. 315-31.

Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1990.

Anscombre, Jean-Claude y Oswald Ducrot. *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos, 1996.

Balibar, Etienne e Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class. Ambiguous identities*. New York: Verso, 1991.

Barthes, Roland. (Barthes 2003: 137) mencionado en la página 2

————. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós, 1986.

————. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1980.

Belgrano Rawson, Eduardo. *Fuegia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Briones, Claudia. "Mestizaje y Blanqueamiento como Coordenadas de Aboriginalidad y Nación en Argentina". *Runa* 23 (2002): 61-88.

Brizuela, Leopoldo. *Los que llegamos más lejos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

Guha, Rnajit. "Prefacio a los estudios de la subalternidad". Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán. *Debates poscoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz: Sephis/Aruwiyri, 1997.

Jostic, Sonia. "Cautivante cautiverio". Patricia Calefato y Pilar Godayol [coords.]. *DeSignis. Traducción / Género / Poscolonialismo*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

———. *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina. 1994.

Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 1993.

Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.

Nouzeilles, Gabriela. *Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Penhos, Marta. "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del Siglo XIX y principios del XX". AA.VV. *Arte y antropología en Argentina*. Buenos Aires: Fundación Telefónica/Fundación Espigas/FIAAR, 2005.

———. "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios". *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, 1995.

Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2000. 97-116.

———. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

Rosenblum, Naomi. "A Plenitude of Portraits. 1839-1890". *A World History of Photography*. New York-Paris: Abbeville Press, 1989.

Saccomano (faltan datos)

Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de vista*. 29. 86 (dic. 2006).

Scarzanella, Eugenia. "Fotografías de indios: misioneros salesianos y documentación etnográfica de Tierra del Fuego". Chiara Vangelista [org.]. *Fronteras, etnias, culturas. América Latina, siglos XVI-XX*. Ediciones Abya-Yala, 1996.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.