

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Haug, María Cecilia (2016). "Imágenes de un viaje 'tierra adentro'. Los indios en la narrativa expedicionaria de Filiberto de Oliveira César (1891-1897)", *TAREA*, 3 (3), pp. 148-163.

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar las representaciones escritas e icónicas del indio en el libro *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la pampa* (1893), del político, militar y escritor Filiberto de Oliveira César. Junto a *La vida en los bosques sudamericanos. Viaje al oriente de Bolivia* (1891, 1893); *Viaje al país de los tobas. Amores de una india* (1892, 1897), *Leyendas de los indios guaraníes* y *Leyendas de los indios quichuas* (1892, 1893), este libro integra la serie "Aventuras de viaje por territorios poco explorados", que lanzó la casa editora de Jacobo Peuser entre 1891 y 1897, todos ilustrados por artistas reconocidos dentro del campo artístico de la época, como Francisco Fortuny, Adolfo Methfessel, Martín Malharro y José María Cao.

El centro de atención del trabajo lo ocupan las imágenes por una variedad de aspectos. A partir de allí, se busca ponerlas en relación con el discurso escrito tratando de identificar las funciones que se les asignaron. Una idea principal recorre la investigación: las imágenes, lejos de ser meras ilustraciones del texto o registro fiel de lo visto, instauraron y construyeron un *modo de ver* al otro, que articula discursos y realiza ideologías particulares.

Palabras clave: *Libros ilustrados, narrativa expedicionaria, modos de visualidad, cultura visual.*

ABSTRACT

This paper analyzes the verbal and iconic representations of the Indian in the book *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la pampa* (1893), written by the politician, military and writer Filiberto de Oliveira César. Alongside *La vida en los bosques sudamericanos. Viaje al oriente de Bolivia* (1891, 1893); *Viaje al país de los tobas. Amores de una india* (1892, 1897), *Leyendas de los indios guaraníes* y *Leyendas de los indios quichuas* (1892, 1893), this illustrated book is part of the series "Travel adventures through unexplored territories", launched by the publishing house of Jacobo Peuser between 1891 and 1897, all of them illustrated by recognized artists such as Francisco Fortuny, Adolph Methfessel, Martín Malharro and José María Cao.

The work focuses on the study of images in a variety of ways. From there it aims to relate them to the written discourse, trying to identify the functions assigned to them. A main idea throughout the research: images, far from being just illustrations of the text or a faithful record of the itineraries through the Argentine territory, instituted and built a *way of seeing* the Indians and the land they inhabited, displaying particular ideologies.

Key words: *Illustrated books, expeditionary narrative, ways of seeing, visual culture.*

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 5 de julio de 2016

IMÁGENES DE UN VIAJE “TIERRA ADENTRO”

**Los indios en la narrativa expedicionaria de
Filiberto de Oliveira César (1891-1897)**

María Cecilia Haug
Universidad Nacional de La Plata

*Toda imagen encarna un modo de ver.
El modo de ver del fotógrafo se refleja en su
elección del tema. El modo de ver del pintor
se reconstituye en las marcas que hace sobre
el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda
imagen encarna un modo de ver, nuestra
percepción o apreciación de una imagen depende
también de nuestro propio modo de ver.*

John Berger. *Ways of seeing*, 1972.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta como una reflexión en torno a la producción social de sentido en los discursos verbales y visuales presentes en los libros ilustrados que narran el viaje *tierra adentro*, y que circularon por territorio argentino a fines del siglo XIX. Particularmente, nos centraremos en la construcción que se hace de la figura del indio en *El Blanco. Costumbres de los araucanos en la pampa* (1893), uno de los libros que integra la serie “Aventuras de viaje por territorios poco explorados”,

que lanzó la casa editora de Jacobo Peuser entre 1891 y 1897,¹ en la que tanto artistas plásticos como escritores presentan, imbricadas, una variedad de miradas sobre las regiones exploradas y su encuentro con un *otro*.

El interés del corpus radica en que se trata de libros ilustrados que no han sido trabajados aún por historiadores del arte y presentan una densidad iconográfica importante para la época. Numerosos dibujos, mapas y cuadros –trasladados al soporte del libro mediante el proceso técnico de reproducción del fotograbado, según aparece documentado– acompañan los textos. Estas imágenes provienen de artistas-ilustradores reconocidos dentro del campo artístico, como Francisco Fortuny, Adolfo Methfessel, José María Cao y Martín Malharro.

“Narrativa expedicionaria” es la categoría a partir de la cual se analizan aquí las obras de Filiberto de Oliveira César. Ella se refiere

al conjunto de obras, escritas entre 1870 y 1900, vinculadas a la Conquista del Desierto. Este corpus atraviesa diversos sujetos, diferentes instituciones, múltiples órdenes discursivos –literario, científico, militar y político– y diversos géneros –memorias militares, recuerdos, crónicas, autobiografías, partes, cartas, telegramas, descripciones geográficas, relatos de viaje.²

Los documentos escritos y visuales son abordados desde los *modos de visualidad*, que remiten a los elementos históricos y culturales que intervienen en el acto de ver y suponen selecciones y recortes de la masa de datos empíricos.³

El contenido del presente trabajo se halla inserto, además, en el debate en torno a las relaciones entre texto e imagen en la producción cultural. Los libros ilustrados, considerados como dispositivos,⁴ colocan a las imágenes impresas en una ineludible posición de relación con los textos. Se trata de dos estructuras significantes diferentes, conformadas por unidades heterogéneas: en el texto, la sustancia del mensaje está constituida por palabras; en la imagen, por líneas, superficies y tonos.⁵ Como señala Sandra Szir, históricamente, el estudio de la relación entre imagen y texto en la producción cultural ha resultado problemático, debido a limitaciones técnicas en las tecnologías empleadas en la impresión, así como también en los sentidos y las funciones reservados a cada lenguaje. Estos y

1 Entre los libros que integran la serie se encuentran: *La vida en los bosques sudamericanos. Viaje al oriente de Bolivia* (1891, 1893); *Viaje al país de los tobas. Amores de una india* (1892, 1897); *Leyendas de los indios guaraníes* y *Leyendas de los indios quichuas* (1892, 1893).

2 Claudia Torre. *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, p. 12.

3 Ver John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

4 Ver Jacques Aumont. *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 143.

5 Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986, p. 12.

otros factores han conducido a que las palabras y las imágenes impresas hayan sido estudiadas de forma separada y por diferentes disciplinas: de lo textual se encargaba la historia del libro, y de la imagen, la historia del arte. Recientemente, la renovación historiográfica y la apertura de la historia del arte hacia nuevos objetos enmarcaron la imagen impresa dentro del campo de estudio que constituye la cultura visual.⁶⁷

El propósito principal de este trabajo es, entonces, analizar cómo se produce conocimiento –acerca del territorio, de la historia, de los indios– y qué verdades se instalan como tales en el discurso, a partir del análisis de las relaciones entre texto e imagen de algunos pasajes particularmente significativos de *El cacique Blanco*, entablando vínculos con otros libros que conforman la serie.

Tanto imágenes como texto constituyen productos culturales que dialogan con determinados regímenes escópicos e ideológicos. Partiendo de esta premisa, consideramos que las imágenes no cumplieron solo una función ilustrativa auxiliar del discurso verbal,⁸ sino que, más allá de estar ligadas al texto por compartir con él un dispositivo, instauraron un *modo de visualidad* respecto al otro, que se vincula con rasgos del pensamiento de la época.

Estos discursos, que aparecieron con el afán de proporcionar conocimiento acerca los diferentes grupos indígenas y el territorio que habitaron a fines del siglo XIX, constituyen huellas de creencias, actitudes y sentimientos de la sociedad blanca; en definitiva, nos aportan datos de cómo fue construida y percibida esta historia.

TEXTO E IMÁGENES EN LOS LIBROS ILUSTRADOS DE FINES DEL SIGLO XIX. LAS CONDICIONES MATERIALES Y TÉCNICAS DE POSIBILIDAD

Hacia 1880, se conjugaron dos fenómenos que hicieron que el libro como dispositivo cambie, tanto en su sistema de producción y distribución

6 Sandra Szir. “La imagen impresa, lo legible y lo visible. Mestizaje disciplinar y especificidad”, en: *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares en la historia del arte*. Buenos Aires, CAIA, 2009, pp. 339-340.

7 Para más información sobre la cultura visual, ver: Nicholas Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003; W. J. T. Mitchell. “Showing, seeing: a critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 1, Nº 2, 2002.

8 Como dice Vicente Pla Vivas: “(...) la gran importancia de las ilustraciones se debe a su funcionalidad puesta siempre al servicio de otros objetivos. (...) no se la valora nunca por sí misma y se la considera siempre como un medio idóneo para otras finalidades: colaborar en la difusión de la prensa, remarcar lo poético, resaltar el poder de la sátira, favorecer la fantasía y la imaginación, facilitar el conocimiento, estructurar la mente”. Generalmente, se les asigna a las ilustraciones un carácter complementario, de refuerzo, del discurso verbal. Ver: Vicente Pla Vivas. *La ilustración gráfica del siglo XIX*. Valencia, Universitat de Valencia, 2010, p. 27.

como en su composición, su presentación y su puesta en página: la importancia creciente del rol de la imagen en la adquisición de conocimiento y la entrada del libro entre los bienes de consumo industrializados.⁹ En nuestro país, la historiadora del arte Sandra Szir aborda, en numerosos artículos sobre periódicos ilustrados, imagen impresa y cultura visual en Buenos Aires en el siglo XIX y comienzos del XX, el contexto industrial de las artes gráficas. En ellos, analiza las condiciones técnicas que permitieron la producción de estas imágenes y que posibilitaron la convivencia entre palabra e imagen en la misma página tipográfica. Esto resulta fundamental para entender los efectos de la imagen en sí, en las prácticas de lectura relacionadas estrechamente con el emplazamiento en página y en la ampliación de las posibilidades para ser reproducidas, abordajes que venían desarrollándose desde el campo de la historia del libro y la lectura.¹⁰

Entre los avances en las nuevas tecnologías en los sistemas de impresión que se inician en el siglo XIX con la segunda Revolución Industrial, la autora menciona la introducción de la linotipia, que reemplazó los modos de composición manual por la composición tipográfica mecánica –hecho que se sumó a las innovaciones que se habían producido en los procesos de impresión, más eficaces y veloces–, y en especial los avances en las tecnologías de reproducción industrial de imágenes, que generaron nuevos modos de comunicación visual. Entre ellas, podemos citar la introducción, en la década de 1890, de una técnica fotomecánica en particular, el fotograbado de medio tono (*half-tone* o autotipía), que permitía reproducir en forma industrial fotografías de buena calidad en lo visual, además de que tenía la capacidad de multiplicar, en forma económica y en compatibilidad con el texto, cualquier tipo de imagen. Esto desplazó, en la mayoría de los casos, a la litografía y otras prácticas tecnológicas que se utilizaban en los talleres. La litografía, ampliamente utilizada por la prensa periódica argentina desde su introducción en 1828 por el ginebrino César Hipólito Bacle, no compartía con la impresión tipográfica el sistema técnico (en relieve), lo que le impedía el emplazamiento de imágenes y texto en la misma página tipográfica.¹¹

9 Michel Melot. "El texto y la imagen", en R. Chartier y H. J. Martin: *Histoire de l'édition française*, tome 3. Paris, Fayard/Promodis, 1990.

10 Ver: Sandra Szir. "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908)", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.): *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 109-139.

11 *Ibidem*, pp. 112-113; de la misma autora, "Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados. Buenos Aires (1860-1920)", *Anuario Tarea*, Año 1, N° 1, septiembre de 2014, pp. 99-115; y "Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)", *Caiana* N° 3, diciembre de 2013.

Estas mutaciones tecnológicas habilitaron procesos de reproducción masiva, que colocaron a la imagen en un mayor número de soportes, como libros, almanaques, periódicos y folletos, desafiando la hegemonía que desde siglos atrás venía ejerciendo el texto. Esto generó distintos usos, distintas funciones, nuevas posibilidades de difusión que permitieron el acercamiento de las representaciones visuales a un mayor número de personas, es decir, la ampliación del público.

En el desarrollo de esta historia, no podemos dejar de lado la acción de las editoriales. “El autor escribe un texto que el editor convierte en un objeto impreso (...)”;¹² este se encarga de aportar nuevos sentidos, decidir en qué medios se van a distribuir estos libros, los costos y precios de venta, los materiales, etc. Sin la acción de los editores, sin su aporte técnico y financiero, los libros no podrían existir. Los editores se encargaron de mantenerse a la vanguardia respecto a las modificaciones técnicas en la composición de los textos, así como en la impresión de ilustraciones que poco a poco fueron ganando terreno en los libros.

El librero, editor e impresor de origen alemán, Jacobo Peuser (1843-1901), en cuyos talleres se editaron y publicaron los libros de Filiberto de Oliveira César, fue una de las figuras claves de las artes gráficas en la Argentina de los siglos XIX y XX. Siguiendo a María Eugenia Costa, la casa Peuser, fundada en 1878, se constituyó en uno de los grandes talleres multigráficos porteños. No solo se encargaba de importar maquinaria moderna, sino que concentraba también todas las etapas de la producción, desde la composición tipográfica, la maquetación o compaginación y la impresión hasta la encuadernación semiartesanal e industrial. Además, se destacó por ser una de las primeras editoriales que publicó libros de autores nacionales.¹³

En relación con su circulación, estos libros ilustrados se imprimieron en *octavo menor*, en ediciones de lujo y otras más populares que se vendieron a precios reducidos. Para tener una idea, el valor de la edición rústica era de \$mn 2 (dos pesos moneda nacional). El éxito que manifestó la publicación de la serie lo atestiguan sus reediciones posteriores por Peuser.

12 Roger Chartier. *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1995, p. 111.

13 Es en 1881 cuando sale de su prensa el primer libro *Descripción amena de la República Argentina*, Tomo I: *Viaje al país de los araucanos*, del Dr. Estanislao Zeballos. María Eugenia Costa. “La Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser y las ‘artes del libro’ en Buenos Aires (1867-1917)”. *Ponencia presentada en el Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía*, Buenos Aires, 2014, p. 1.

IMÁGENES DEL OTRO

De acuerdo con la advertencia del editor, se trata de un grupo de relatos de tradiciones o “costumbres primitivas”, amenizados con “descripciones pintorescas” de desiertos y selvas casi desconocidas, publicados para un público amplio. Entre estos relatos se entremezclan leyendas indígenas, romances americanos y episodios del folklore y la historia nacional. Francisco P. Hansen, en una carta que escribe a su amigo Oliveira César, destaca que él no dicta escenas imaginarias ni pone en movimiento personajes ficticios, sino que “narra hechos reales en los que personalmente ha intervenido y viven en sus páginas, seres de carne y hueso”. Se trata de novelas, sin las “exageraciones e inverosimilitudes en que con harta frecuencia escollan los escritores de este género”.¹⁴

La estructura narrativo-compositiva varía en cada libro y presenta una gran riqueza visual. Es de destacar que el libro presenta una puesta en página bastante particular, pues las imágenes, numerosas por tratarse de un libro ilustrado de fines del siglo XIX, desbordan los cuadros rígidos de las láminas fuera de texto para inmiscuirse en la tipografía (figura 1). En algunos casos se trata a los protagonistas abundando en los detalles fisonómicos y en otros se los esboza privilegiando la representación del paisaje. Se combinan imágenes visuales de carácter narrativo, caracterizadas por un gran dinamismo (ceremonias, juegos, danzas, cacerías, malones, batallas, etc.) con otras descriptivas de la flora y fauna locales o de los enseres de los pueblos originarios, como así también algunos personajes retratados.

La historia que se relata en *El cacique Blanco* gira en torno a una expedición llevada adelante por el ingeniero inglés Mr. John Peterson White, representante en el Río de la Plata de una compañía con asiento en la ciudad de Liverpool, formada con el objetivo de adquirir y colonizar tierras en la República Argentina. El ingeniero es enviado a este país para estudiar y anotar con más precisión las circunstancias y detalles, accidentes y conveniencias, que pueden ofrecer a los colonos las zonas recorridas. Habiendo atravesado en otras ocasiones el Chaco, en esta oportunidad, la compañía a la cual representa lo autoriza a explorar otras comarcas, ya sea en la Patagonia, en La Pampa o en las regiones andinas, “a fin de que, la elección de las tierras a poblar, recaiga en el sitio más adecuado y conveniente.”¹⁵ En la historia se desarrollan una serie de aventuras y

14 Francisco P. Hansen en Filiberto de Oliveira César. *Viaje al País de los Tobas. Amores de una india*. Buenos Aires, Peuser, 1987.

15 Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco. Costumbres de los Araucanos en la Pampa*. Buenos Aires, Peuser, 1893, pp. 21-23.

desventuras en las que se ven envueltos el explorador inglés y su acompañante, un gaucho que oficia de *baqueano* en esta travesía por el medio del desierto. Según se indica en una nota al pie, “este viaje corresponde al año 1878, según se deduce de los apuntes del expedicionario.”¹⁶

Para aproximarnos al análisis de las imágenes que integran este libro se torna necesario mencionar algunos trabajos previos que abordan la cuestión de la representación del indio a fines del siglo XIX. Entre ellos se encuentran los de Marta Penhos¹⁷ y Mariana Giordano.¹⁸

Estos trabajos resultan fundamentales, a pesar de que abordan fotografías, pues estas se convierten, en muchos de los casos y especialmente para las ilustraciones de *El cacique Blanco*, en fuentes para los grabados asistiendo a un proceso de migración de imágenes de un dispositivo a otro. Tomemos el caso del retrato en primer plano de Shaihueque (figura 2). El mismo proviene de una fotografía del cacique tehuelche Casimiro Biguá, tomada por el ingeniero y arquitecto italiano Benito Panunzi durante una visita realizada por el cacique a Buenos Aires entre 1864 y 1866 (figura 3). No obstante, hay que remarcar que se evidencia un cambio de identidad entre la fuente y el grabado final. Por otro lado, tenemos los grabados del cacique Pincén (figura 4) y el de Pincén y su familia (figura 5). Los grabados realizados por Francisco Fortuny tienen como fuente unas fotografías tomadas por Antonio Pozzo el 13 de diciembre de 1878 (figuras 6 y 7) “cuando el cacique Pincén y los suyos –prisioneros de guerra– fueron conducidos en un carruaje hasta la fotografía que se hallaba en la calle Victoria, esquina San José. Allí los ataviaron según la moda gaucha y les tomaron las fotografías.”¹⁹

16 *Ibidem*, p. 23.

17 Marta Penhos. “Frente y perfil. Fotografías y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en M. Penhos y otros: *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Espigas/Fundación Telefónica/FIAAR, 2005; de la misma autora, “Las imágenes de frente y de perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, *Memoria y sociedad*, vol. 17, Nº 35, 2013, pp. 17-36.

18 Mariana Giordano. “De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco”, *Revista chilena de antropología visual* Nº 4, julio, 2004, pp. 365-390; de la misma autora, “Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del Gran Chaco”. Ponencia presentada en el *II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes–X Jornadas del CAIA: Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 147-160.

19 Ver Bartolomé Galíndez. “Notas a la Conquista del Desierto” en A. Espinosa: *La Conquista del Desierto*. Buenos Aires, Freeland, 1968, p. 59.

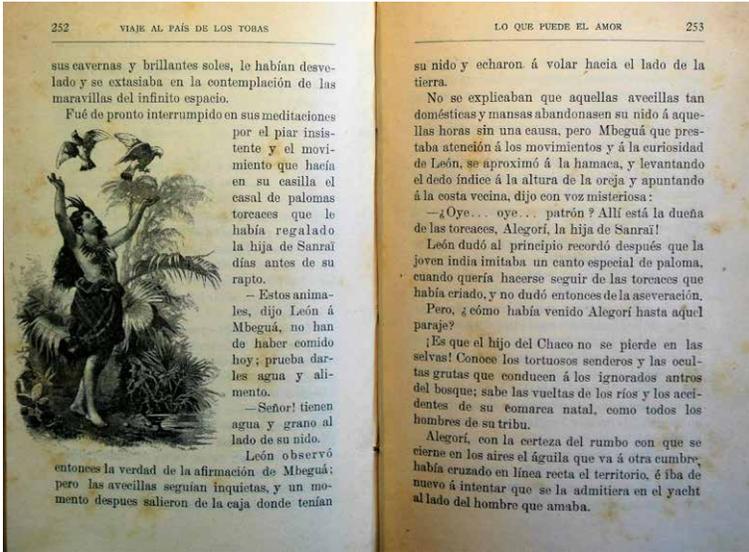


Figura 1. Alegorí, Fotgrabado de José María Cao. En: Filiberto de Oliveira Cézar. *Viaje al país de los Tobas. Amores de una india*. Buenos Aires, Peuser, 1897, p. 252.



Figura 2. Shaihueque. Fotgrabado de Francisco Fortuny. En: Filiberto de Oliveira Cézar. *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la Pampa*. Buenos Aires, Peuser, 1893, p. 45.



Figura 3. Cacique tehuelche Casimiro Fourmantin "Biguá". Fotografía tomada por Benito Panunzi entre 1864 y 1866 en Buenos Aires (Fuente: Archivo General de la Nación).



Figura 4. El cacique Pincén. Fotograbado de Francisco Fortuny. En: Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la Pampa*. Buenos Aires, Peuser, 1893, p. 176.



Figura 5. El cacique Pincén y su familia. Fotograbado de Francisco Fortuny. En: Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la Pampa*. Buenos Aires, Peuser, 1893, p. 182.



Figura 6. Cacique Pincén. Fotografía obtenida por Antonio Pozzo el 13 de diciembre de 1878 en Buenos Aires (Fuente: Archivo General de la Nación).



Figura 7. El cacique Pincén y su familia. Fotografía obtenida por Antonio Pozzo el 13 de diciembre de 1878 en Buenos Aires (Fuente: Archivo General de la Nación).

En relación con las convenciones representativas del indio por parte de sociedad blanca, y teniendo en cuenta el análisis que realizan las autoras antes mencionadas, las figuras se nos presentan cosificadas en una posición frontal, estáticas, recortadas sobre un fondo neutro, sin ninguna indicación espacial, porque lo que interesa es la identificación lo más clara posible de estos individuos; una intención de clasificación de tipo antropométrico; individuos que podemos comparar con un espécimen en tanto constituyen un objeto de estudio. Se trata de ilustraciones representativas de todo un grupo –o *tipo*– que contaban a fines del siglo XIX con una forma de representación ya sistematizada. Estas imágenes poseían un carácter científico, a la vez que un valor artístico.

Tanto el texto como la imagen poseen un marcado carácter positivista. Como señala Marta Penhos,

desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, saber más y dominar mejor, comprender y someter, interpretar y explotar espacios y seres fue el programa que animó a expedicionarios, viajeros y exploradores que travesaron el territorio argentino, involucrados directa o indirectamente en proyectos de índole religiosa, política, económica y científica. Sus diarios de viaje, informes y mapas, pero más aún, las imágenes que produjeron o encargaron contribuyeron decisivamente al conocimiento, comprensión y dominio –material y simbólico– del territorio de la Argentina y de algunos de sus habitantes.²⁰

La imagen positivista, influencia del espíritu científico ilustrado, que pretende identificar a esos grupos y geografías lejanas con finalidades económicas y políticas, compite con la imagen romántica escenificada, con otra función y otra intencionalidad, evocadora y poética. Resulta interesante observar la representación de la mujer indígena en dos fotograbados que acompañan las páginas de *Viaje al país de los Tobas* (figuras 1 y 8). La figura humana, personaje principal de la escena, no está sustraída de su hábitat, sino que aparece con una serie de índices iconográficos que señalan su pertenencia a una cultura identificada con una región, el Chaco. El artista les devuelve cierta humanidad a los indígenas al incluirlos en poses despreocupadas, diferentes a las que suscita un interés antropométrico. Ello no quita que las imágenes sean intervenidas y respondan a un montaje de la escena. Todo el paisaje trasunta la fascinación de los sitios tropicales, la riqueza de la flora y la fauna, y la mujer indígena de exótico fenotipo se acerca bastante a las representaciones de indios del Gran Chaco del artista viajero Jean León Pallière.²¹ El torso desnudo y la forma

20 Marta Penhos. *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, p. 6.

21 Jean León Pallière. *Álbum Pallière. Escenas americanas*. Buenos Aires, 1864.



Figura 8. Alegorí. Fotograbado de Martín Malharro. En: Filiberto de Oliveira Cézár. *Viaje al país de los Tobas. Amores de una india*. Buenos Aires, Peuser, 1897, p. 233.

de disponer las telas que cubren la parte inferior del cuerpo aportan datos de la vestimenta y ornato; además, la figura porta un arco y una flecha que la ponen en relación con su tradicional modo de vida. Los rostros, las posturas y los gestos, idealizados, remiten a los parámetros occidentales de belleza de la época y presentan un juego erótico. Las imágenes acompañan una historia de amor que se entabla entre Alegorí, la hija del cacique toba Sanrañ, y León, un joven blanco, hijo de un gran propietario de la zona.

Hombres y mujeres participan de igual modo en escenas costumbristas de ceremonias, danzas y juegos, pero las escenas de cacería, batallas y malones²² constituyen un espacio reservado al hombre. En estos cuadros, el indio, con su torso desnudo y sus crines ondeando, aparece portando lanzas agudas –cuando no un puñal– con un aspecto cruel, salvaje, lascivo y bestial.

Si bien no aparecen representaciones visuales de malones en *El cacique Blanco*, si asistimos al relato y la descripción de un malón y al rapto de una joven blanca, de rubios cabellos y ojos “azules y purísimos como el cielo”,²³ de quien estaba profundamente enamorado el cacique Blanco²⁴ y a quien se propone rescatar “aunque esto costara el sacrificio de la vida, ó

22 De aparecer la mujer, lo hace como cautiva.

23 Filiberto de Oliveira Cézár, *El cacique Blanco...*, *op. cit.*, p. 148.

24 El cacique Blanco, uno de los personajes principales del relato, es un desertor inglés que se instala en Argentina luego del Combate de Obligado. Tras el rapto de su amada, deja de vivir entre los cristianos porque su único bien y fortuna estaba en poder de los “bárbaros asaltantes” [los indios]. Así, se interna en unas cuevas en medio del desierto con el fin de encontrar algún día a su adorada.

tuviera para conseguirlo, que producir mares de sangre”.²⁵ Sabemos que Filiberto de Oliveira Cézár, según expone al comienzo, abrevó en fuentes literarias y crónicas al encarar esta temática. En el texto aparece lo erótico del rapto, los contrastes entre la “barbarie” del indio y la “pureza” de la cautiva y el “valor” del soldado que acude a liberarla, temas que se despliegan fuertes y nítidos a lo largo de todo el siglo XIX, como indica Laura Malosetti Costa en sus estudios en torno a las escenas de malones y cautivas.²⁶

En una primera aproximación a estos libros, no quedan dudas de que la imagen ilustra la palabra contextualizando las figuras y las acciones descriptas en el texto. En el transcurso de la lectura, primero el texto describe un paisaje en palabras e inmediatamente aparece su representación visual. La imagen “ilumina” o “realiza” la palabra, cumpliendo el papel de registro fiel de lo vivido y lo observado. En este sentido, tienen un valor documental y un carácter indicial, en el sentido de que “alguien estuvo allí”. Sin embargo, la imagen no es una ventana transparente al mundo. Como dice John Berger “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias (...)”.²⁷ Hay un ingrediente constructivo, una puesta en escena, en esa composición deliberada que realiza el artista.

Esta mirada exótica hacia ese *otro* cultural pasmada en imágenes encuentra su correlato en el texto. El análisis del dispositivo enunciativo nos revela a un sujeto de la enunciación que construye el discurso desde un *nosotros* –los hombres blancos, cristianos, *civilizados*– en oposición a un *otro* –los indios– que se pretende conocer y que es objeto del discurso. Este enunciadore, construido como un *nosotros* en las *Advertencias*, se dirige a los enunciatarios, a los que se refiere como “lectores que estiman los datos históricos”,²⁸ exponiendo que ha tratado de no separarse de la verdad.²⁹ Pero ¿qué verdad nos están mostrando estos discursos?

25 *Ibidem*, p. 152.

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

27 John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 6.

28 Filiberto de Oliveira Cézár. *Leyendas de los indios Quichuas*. Buenos Aires, Peuser, 1892, p. 5.

29 No se deja de insistir en que la narración está construida a base de hechos reales. En otra nota al pie en *El cacique Blanco*, se explicita que “Todo lo que en este libro se refiere á usos y costumbres araucanas ó pampas, es completamente histórico y ha sido narrado al autor por indios que prestan servicios en los cuerpos de línea, y se comprueba por las obras de los autores mencionados en la primera página” (p. 185), a saber: Barros Arana, *Historia de Chile*; Dr. Armaignac, *Voyage dans les Pampas*; Francisco P. Moreno, *Viage á la Patagonia*; General L. V. Mansilla, *Los Ranqueles*; Dr. Estanislao S. Zeballos, *El país de los araucanos*; Capitán Prado, *Guerra ie fronteras*; F. Barbará, *La lengua Pampa*; L. Hervás, *Lenguas y naciones americanas*; Ameghino, *Origen del hombre en el Plata*; Ercilla,

No se puede responder esta pregunta sin tener en cuenta las prácticas que les dan origen. Siguiendo a Michel Pêcheux, entendemos lo discursivo como uno de los aspectos materiales de la materialidad ideológica, y esta, asociada a una formación social que va a determinar lo que puede y no puede ser dicho.³⁰ En este sentido, Filiberto de Oliveira César escribe desde un lugar social –como político, militar y escritor– y desde un aparato institucional y conceptual determinado –el de la *Generación del 80*–. En un período clave de la historia argentina, de organización del Estado nacional y de construcción de la sociedad argentina, este libro aparece con la intención de “poner al alcance del pueblo ciertas vocaciones históricas con el fin de despertar y fortificar el amor a la tradición y la patria”.³¹ Claro está que hay un marcado carácter estatal-institucional. En el sistema de representaciones sociales que se monta, se cristaliza la voz que opone *civilización* o *barbarie*, que construye la imagen del desierto como lo opuesto a la ciudad, lo que está fuera del mundo de las naciones, como espacio vacío, despoblado, tierra de salvajes que obstaculiza el progreso y el avance de la civilización. Construye también la imagen del indio como la *raza no domada*, los *bárbaros*, los *salvajes*, los *señores de la tierra*, el *enemigo común* que tiene bajo su dominio una vasta extensión de tierras que la joven nación necesita para crecer. Así es que se llega a la idea de la conquista como un hecho necesario e indispensable para el proyecto modernizador, como señala el autor en el primer capítulo:

Constituida definitivamente la nacionalidad argentina en 1880, fuerte el poder nacional y con asiento propio en la ciudad de Buenos Aires, habiendo dado tregua las guerras civiles del interior; la cuestión fronteras é indios debía tomar otro camino. Cambióse el plan de operaciones y resolvióse atacar al salvaje en sus propias guaridas, lo que mas de una vez se había intentado sin obtener un resultado favorable. El valeroso ejército argentino, que por espacio de tantos años, había regado con su sangre generosa, en innumerables encuentros y combates los campos del desierto, iba á ejecutar ahora una de las acciones más remarcables de su historia gloriosa, arrancando al dominio del salvaje una zona de quince mil leguas cuadradas de fértilísimas tierras, que debían ser entregadas á la poderosa acción del capital y de la industria.

Este hecho notable á que no han podido llegar todavía los Estados Unidos, sin embargo de haber empleado mucho mayor capital para realizarlo, y que no ha de ser olvidado por las generaciones venideras, prueba una vez más, el vigor poderoso que es capaz de desarrollar esta joven nación.

La Araucana; Echeverría, *La Cautiva*; General Olascoaga, *Varios escritos*; R. Lista, *Mis descubrimientos en la Patagonia* y Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*.

30 Michel Pêcheux. “Mises au point et perspectives á propos de l’analyse automatique du discours”, *Langages* Nº 37, 1975.

31 Dionisio Napal. *Filiberto de Oliveira César*. 1935, p. 18.

La historia se encargará de recordar los nombres de los héroes ignorados y de los bravos capitanes que sucumbieron en esa lucha de casi cuatro siglos, en que ha sido vencido pero no domado el poder del araucano.

Al General Julio A. Roca, cupo la gloria de resolver definitivamente una cuestión de tan vital importancia para el engrandecimiento de la patria, llevando las fronteras á la línea del Río Negro y del Neuquen.³²

REFLEXIONES FINALES

En el dispositivo que constituye el libro le toca al texto la narración de las aventuras y desventuras de un grupo de expedicionarios que se interna en parajes exóticos, en selvas y desiertos inexplorados, con hábitats muy diferentes a los conocidos. Las ricas descripciones, adornadas con imágenes, nos permiten imaginarnos esos mundos como si estuviésemos allí presentes. Como lectores/espectadores, instalan en nosotros una doble respuesta: de confianza en la verdad de lo que estamos viendo y de conciencia de la distancia que nos separa de ello. En una época signada por la importancia creciente del rol de la imagen en la adquisición de conocimiento, las imágenes tuvieron una importante función documental e ilustrativa. A la manera de las enciclopedias del siglo XVIII, estos libros realizaron un acopio de los paisajes, de la flora y la fauna del lugar, de los usos y costumbres indígenas. Pero este supuesto valor documental se apoya en realidad en una puesta en escena. Más allá de tornar gustosa la lectura, estas *transparentes e inocentes* ilustraciones se erigieron como artefactos culturales afines a una ideología que instauraron un *modo de ver*. Textos e imágenes llevan marcas de experiencias involucradas, visiones adquiridas, modos de ver y conocer.

El autor, independientemente de sus cargos y saberes, ocupa el papel del intelectual moderno, quien interviene directamente en un asunto público como si se tratara de una tarea intelectual y simbólica. Escribe – *construye*– un sistema para que una razón organice prácticas. La escritura de esta obra, como todas aquellas que integran el corpus de la narrativa expedicionaria, no fue fruto de intereses individuales y privados, sino de proyectos colectivos en el que el Estado jugó un papel central. Esta producción tuvo la función de actualizar la información existente y volverla funcional a la nueva política de frontera, clave en el proceso de conquista territorial durante la segunda mitad del siglo XIX.

32 Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco... op. cit.*, pp. 19-20.

En el relato se entremezcla historia y literatura, pero ambas constituyen ficciones verbales, cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos. La lectura del pasado que realiza el autor, por más controlada que parece estar por el análisis de documentos, está guiada por la lectura de un presente que se organiza en función de problemáticas impuestas por la situación.³³ Tanto en el lenguaje verbal como en el visual operan construcciones, y en los relatos sobre la frontera, la construcción más efectiva fue aquella en la que quedaba establecido quiénes eran los unos y quiénes eran los otros.

33 Michel De Certeau. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.