

CAUTIVANTE CAUTIVERIO

SONIA JOSTIC

1. ALGUNOS PUNTOS DE PARTIDA

Involucrado en la constitución de “comunidad imaginada” (Anderson 1990), el arte ha asumido una intensa funcionalidad constructora en el proceso fundante de la identidad nacional argentina. Esa creación de valores simbólicos ha sabido recurrir a la dimensión histórica, en la que abrevaron tanto la plástica como la literatura “de tema histórico”¹ decimonónicas, y de la que se nutre asimismo cierta ficción argentina contemporánea vinculada con la producción de nuevos mitos nacionales como respuesta a la “necesidad teóricamente abierta por el vacío cultural que los cambios de Estado habrían dejado en su transición democrática” (Garramuño 1997). Para explorar dicha intervención del arte en la configuración del imaginario nacional, la presente comunicación recorta una figura tan dramática como lo fue la de la cautiva a juzgar, por ejemplo, por la resistencia ofrecida ante la eventual reinserción social de mujeres que habían sido “mancilladas” por el indio de Tierra Adentro.

Recuperado actualmente en un relato de Leopoldo Brizuela, a saber: “El placer de la cautiva” incluido en *Los que llegamos más lejos* (2002), el cautiverio escriturario se pondrá a discutir con la imagen de *La cautiva*, la famosa pintura de Juan Manuel Blanes que precede a ese texto.

En función de todo lo expuesto se cruzan herramientas procedentes de diversas especificidades teóricas de la disciplina: la sociocrítica y su percepción de la literatura

como espacio de inscripción y de interferencia en el conjunto de enunciados de saberes sociales y socializados (Robin y Angenot 1985; Cros 1993; Rosa 1998); la imagología, interesada en las relaciones interétnicas e interculturales no tanto en términos de su realidad efectiva sino del modo en el que ellas son procesadas a través de dispositivos literarios (Sánchez Romero 2005); la semiótica, inscrita mediante el concepto de *transposición* (Steimberg 1998) para atender el cruce palabra-imagen en un texto como el analizado, donde la *imagen* deviene representativa del discurso “dominante” del siglo XIX mientras que las *palabras* proponen, desde el presente de la producción, una mirada polémica respecto de aquel.

2. PALABRAS, IMÁGENES E INTERSTICIOS: LA *TRANSPOSICIÓN*

Louis Marin (1993) ha señalado que se producen metamorfosis mutuas cuando los textos son atravesados por imágenes, pues estas los cambian y son, asimismo, transformadas por aquellos. Estas operaciones suponen “desviaciones” que se generan y son captadas *por y en* el tránsito de una serie a la otra. La palabra es excitada por el poder de la imagen, que la activa, la abre y la desplaza, en un acto en el que esa palabra no deja, sin embargo, de hablar y de escribir, porque, de hecho, ella es el único modo en el que la imagen puede realizarse: sólo de forma mediata, a través de una retórica que implica simultáneamente decir algo sobre las imágenes y estudiar qué dicen estas. Ambas instancias constituyen “[d]os estructuras diferentes [que] concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse” (Barthes 1986: 12) y cuyo vínculo ha llegado a ser definido en términos de una verdadera rivalidad en el territorio cultural (Mitchell 2000). La imagen tiene el poder de mostrar aspectos que la palabra no puede-de-sea enunciar y, a la inversa, la “irreductibilidad de lo visible a los textos” (Chartier 2001: 76) vuelve a la imagen ajena a la lógica de sentido que engendra el discurso. Esa heterogeneidad semiótica provoca una suerte de crispación que abre un lugar de reflexión en la bisagra texto-imagen. El uno y la otra se experimentan como límites que parecen provocarse mutuamente, a partir de lo cual tiene lugar una serie de reenvíos que exceden la simple mecánica de ilustración y de sustitución; antes bien, palabra e imagen ejercen poderes genealógicos en un doble aspecto: crean condiciones de visibilidad bilaterales y también generan una plusvalía de sentido por fuera de sus esferas correspondientes. De este modo surge la naturaleza paradójica de ese espacio-bisagra en tanto sitio de representación, que es, sin embargo, irrepresentable y que adquiere su espesor en los juegos de tensión que se arman en su interior.

Todo lo dicho encuentra un lugar de manifestación privilegiado en el tratamiento de un fenómeno “intermedio” como es el de la *transposición*, entendida esta como una operación de pasaje que supone un “cambio de soporte o lenguaje de una obra o géne-

ro” (Steimberg 1998: 115) en ocasión del cual los relatos involucrados “suelen reducirse, o inflarse, o achatarse, o teñirse de matices que, en ciertos casos, parecen destinados a exhibir los poderes de un medio, y en otros a reproducir una moda, o a recordar la insistencia de una tradición” (95-96). A continuación se explorará el modo en el que se *transpone* la espesura de un nudo *temático* (Segre 1985) poderoso y activo en el imaginario nacional; aquel que tiene a la figura de la cautiva como núcleo recuperado y reciclado a través del tiempo, cristalizado y a la vez revitalizado por las diversas narraciones escenificadas en el cuerpo de materiales asimismo diversos.

3. DE LAS IMÁGENES: FOTOGRAFÍA VS. PINTURA COMO NATURALEZA VS. CULTURA

“El placer de la cautiva” es el único, de entre los relatos que se incluyen en *Los que llegamos más lejos*, que se halla precedido por una imagen pictórica y no fotográfica, como sucede en el resto de los casos. Una hipótesis al respecto se vincula con la mirada que privilegia la mayoría de los textos al fijarse sobre los indígenas con el propósito de –al decir del propio autor en el “Cuaderno de bitácora”– “señalar [el] silencio [en torno de esos pueblos] en nuestros libros, en nuestra cultura y en nuestra vida política, en nuestra vida toda”. Debido a su carácter fuertemente persuasivo y “autenticador” (Barthes 1980 y 1986; Sontag 1981), la fotografía se aviene a esa operación de rescate encarada desde la escritura: al permitir el ingreso de “lo real literal”, ella registra y constata que tanto la existencia como el exterminio “fueron y ocurrieron así”. El uso de la fotografía en *Los que llegamos más lejos* opta por el género “etnográfico” aun en el caso de las fotos posadas, ya que incluso los retratos “consentidos” por los indígenas (tanto los más “documentales” como los más “artísticos”) se proponen testimoniar una práctica en la que la visión es colocada al servicio del poder (el Estado, la ciencia) puesto que *representar* constituye una “acción concreta sobre el sujeto tendiente a comprenderlo y dominarlo” (Penhos 1995). Por otra parte, es posible retomar los planteos de Mitchell a propósito del “combate” entre las imágenes y las palabras para leerlo, en términos amplios, como emparentando los conceptos naturaleza-cultura; esto es:

La imagen es el signo que pretende no ser un signo, disfrazándose [...] de inmediatez natural y presencia. La palabra es su “otro”, lo artificial, la producción arbitraria del deseo humano que fractura la presencia natural introduciendo elementos no naturales en el mundo: tiempo, conciencia, historia, y la intervención alienante de la mediación simbólica. [...] Existe la imagen natural, mimética, que luce como o “captura” lo que representa, y su rival *pictórico*, la *imagen artificial*, *expresiva* que no “luce como” lo que representa porque eso sólo puede ser transmitido mediante palabras. (Mitchell 2000: 43-44; la traducción y las itálicas son nuestras)

Mitchell se refiere simultáneamente a dos instancias: el eje imagen-palabra y luego, dentro del nivel mismo de la imagen, la de tipo mimético (que acepta leerse como

fotográfica) y la pictórica; en su postulación: cultura, palabra y pintura formarían parte de la misma serie. Y puesto que también se ha señalado que “es necesario oponer la fotografía, mensaje sin código, al dibujo que, aunque denotado, es un mensaje codificado” (Barthes 1986: 39), cabe pensar la opción predominantemente fotográfica de *Los que llegamos más lejos* como coherente con el sesgo con que el siglo XIX ha definido el mundo indígena, esto es: como naturaleza bárbara. A la inversa, la pintura se propone como cercana a las palabras y, a través de ellas, a la cultura civilizada, siempre, por supuesto, blanca. En definitiva, las prácticas a las que se sujetan las imágenes del libro de Brizuela impondrían, de por sí, una lectura de los textos.

4. EL UNIVERSO DEL CAUTIVERIO EN SUS REPRESENTACIONES:

BLANES Y LAS LETRAS

“El placer de la cautiva” es, entonces, *el* relato precedido por *la* pintura *La cautiva*, el cuadro de Juan Manuel Blanes (c. 1880). A partir de una mirada que se posa ya no tanto sobre el universo indígena cuanto sobre el blanco, este texto rompe en cierto modo con el resto y acentúa tal ruptura mediante el deslizamiento de la fotografía a la pintura.

Blanes, artista al servicio de la ideología política, realizó varias “Cautivas” en relación con el conflicto entre civilización y barbarie:² *Rapto de una blanca*, *El malón* (ambos datables alrededor de 1875), *El ángel de los charrúas* y *La cautiva* (presumiblemente realizadas en la década de 1870-1880); en rigor, incluso en *Los conquistadores del desierto* (que Blanes terminaría en 1896), una tela que escenifica la marcha triunfal del ejército a través de la pampa y que al parecer fue un encargo de Carlos Pellegrini para glorificar la campaña de Roca (Malosetti Costa 1994), es posible visualizar, al margen de los héroes de la civilización, a un grupo secundario integrado por “la barbarie humillada” (Amigo 1994). Las declaraciones de Blanes a propósito de esta tela contribuyen al análisis de *La cautiva*:

este grupo tiene lenguaje propio, además, y si no se liga gráficamente al principal se liga ópticamente, por la filosofía, y por lo que se le refiere uno de los episodios del gran grupo. La doctrina religiosa ofreciendo su bien a *gentes salvajes* vencidas, la mujer cristiana *salvada de su cautiverio*, sino que enteramente *de su infortunio* y los niños arrancados a su *bárbaro mañana en el desierto*, son signos que no debían estar ausentes en esta representación, que si forzosamente entre lo alegórico aparente, se apoya filosóficamente en la justicia y en lo verosímil. (Blanes. “Borrador”, folios 11-12; citado en Amigo, 1994; itálica nuestra)

La obra de Blanes trabaja, por tanto, en el espacio de construcción de imágenes identitarias del Estado-nación moderno. Pero el pintor no concibe el nacionalismo siempre atado a la representación de hechos históricos; antes bien: en su obra alternan la producción histórico-alegórica con pequeñas imágenes de tipos rurales (Amigo

2001). Las cautivas podrían ser leídas, entonces, como síntesis de ambas variables; en efecto, además de su condición de personaje devenido *tipo* (dado el reconocible proceso estereotipador de sus rasgos), el nivel iconológico (Panofsky 1984) traduce la dimensión alegórica de la cautiva en tanto “metáfora de la frontera entre la civilización y la barbarie, de la diferencia y también de la contaminación” (Iglesia y Schwartzman 1987: 82). Como “delegada” del universo blanco, la cautiva representa a la civilización en el hostil territorio bárbaro; como mujer, además, es mancillada por el salvaje y, por lo mismo, depreciada por el hombre blanco. Ella se sitúa, pues, en una encrucijada atravesada por conflictos múltiples, de raza y de género.

Para acceder a la “traducción” iconológica de las imágenes es imprescindible el co-tejo con las fuentes literarias con las que aquellas dialogan. En este respecto es notable el énfasis en la cuestión del género, a través de cuyo resquicio ingresa y se adhiere el *motivo* (Segre, 1985) erótico al tema del cautiverio. Tanto la vertiente literaria como la plástica han procesado la figura de la cautiva como la que “pone en historia’ una tópica erótica largamente frecuentada en la tradición artística de Occidente” (Malosetti Costa 1994: 12), ya que las representaciones de malones y de raptos ostentan el mismo acento en la fuerza y la violencia masculinas que el exhibido en las imágenes eróticas de la Antigüedad y en las de corte orientalista, pobladas de sultanes y harenes. La cautiva como tema condensa, así, ciertos *topoi* (Segre 1985; Anscombe y Ducrot 1996) iconográficos de antigua procedencia europea (traídos por pintores viajeros de formación romántica) con una configuración literaria de referencia histórica y local: la conquista y el desierto.

En cuanto a las letras, ellas ponen de manifiesto la incomodidad generada ante la relación interracial, más específicamente de corte asimétrico, ya que, aunque pueden aceptar literariamente el vínculo entre el hombre blanco y la mujer india, encuentran lo inverso intolerable. La saga de las cautivas despunta en la crónica *La Argentina*, de Ruy Díaz de Guzmán (siglo XVII), donde se relata la historia de Lucía Miranda,³ la cristiana blanca y casada que suscita los apetitos lascivos de Siripo y que reproduce, junto con su esposo, el gesto expiatorio (y sacralizador) de los mártires cristianos. También es posible hallar la “lascivia bárbara” en el rapto del –todavía neoclásico– poema *En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros, mandada por el Coronel D. Federico Rauch* (1827); luego, en el fundacional poema *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría; en *Una excursión a los indios ranqueles* (1871), de Lucio V. Mansilla; ya en el marco de la tradición gauchesca, en *Santos Vega* o *Los mellizos de la Flor* (1872), de Hilario Ascasubi y en la *Vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández, donde una sufriente cautiva es objeto de la crueldad indígena aplicada sobre su hijo (mestizo) (Ramos 1998). Al respecto, quizá cabría pensar la pintura de Blanes en el marco de una “pintura literaria” constituida como un género autónomo, ya consolidado en el Río de la Plata, en el que el soporte alegórico estaría dado por los textos y sería heredado por una plástica aplicada a representar figuras de naturaleza textual.

Por su parte, Laura Malosetti (1994) ha reconocido dos modalidades en la construcción –literaria e iconográfica– de la imagen de la cautiva, según la tópica erótica fuera definida desde la sensualidad o la compasión. *La cautiva* de Blanes se corresponde con la segunda alternativa: una mujer blanquísima, de pie, con la cabeza inclinada hacia el suelo y una mano cubriéndole el rostro en un gesto que sugiere la deshonra; en el fondo, como una amenaza, dos indígenas se yerguen delante de un toldo y desde allí la observan con actitud vigilante e incluso satisfecha. La iconografía se reviste de la pátina racial que aporta el exagerado contraste entre los destellos inmaculados de la piel femenina (cromáticamente homologada con el cielo) y la oscuridad con que se tiñe la amenazante piel indígena, integrada al color de la pampa. En cualquiera de ambos casos (sensual o compasivo), no obstante, el erotismo sirve para legalizar la usurpación:

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 cautiva] justificaría de por sí toda violencia contra el raptor. (Malosetti, 2001: 243)

La posibilidad de dicha articulación pondría de manifiesto la constitución doble –al decir de Louis Marin⁴ de las imágenes: simultáneamente portadoras de un nivel “transitivo” o transparente en virtud del cual toda representación *representa* algo, pero también de un nivel “reflexivo” u opaco por el cual toda representación *se presenta* a sí misma representando algo.

5. “EL PLACER DE LA CAUTIVA” O LA RACIALIZACIÓN DEL EROTISMO

En tanto texto-receptor de la operatoria transpositiva, “El placer de la cautiva” constituye un espacio de condensación en el que se tensan previsibilidades y autonomizaciones de sentido. Por un lado, la fidelidad a la imagen o texto-fuente (y, a través de ella, a los desempeños discursivos previos) dado que “los esquemas narrativos de base, con sus motivos característicos, no pueden abandonarse sin volver ilegible la transposición como tal” (Steimberg 2003: 296); por otro lado, el texto-receptor que se independiza al proponer “cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura” que le asignan un carácter emisor al producto transpuesto. El relato de Brizuela se involucra explícitamente con la masa iconográfico-textual analizada en estas páginas, pero para practicar desde allí las “fracturas ideológicas”: el propio título exhibe tanto el tema (“cautiva”) como el motivo, erótico (“placer”)–; luego, en el cuerpo textual, se integra el *topos* de la sangre como otro motivo de frecuente aparición en el discurso decimonónico.

La imagen que con la pintura de Blanes anticipa el relato suscita un horizonte de expectativa en virtud del cual Rosario, la protagonista, es leída como una joven blanca que extrañamente decide abandonar la “civilización” en pos de la “tierra de infieles”, donde —a manera de bautismo— debe sortear la persecución de Namuncurá, a lo largo de la cual identifica, incorpora y practica tácticas propias de este verdadero arte de la cacería humana en la modalidad indígena. Perseguida y perseguidor mantienen, paralelamente a la persecución, una suerte de duelo erótico, en el que sus figuras quedan totalmente equiparadas: se dice de ellos, por ejemplo, que “a fuerza de estudiarse *se asemejaban* cada vez más” o que

hubo entre ambos una *paridad* tan asombrosa que todo el paisaje contuvo el aliento [...]. Tiritando, el indio se despojó de su escueto taparrabos. Ella, por toda respuesta, desbarrancó de ambos hombros los breteles de la enagua y temblando de pronto bajo el torrente del viento enloquecido, quedó completamente desnuda. El indio dio un paso al frente, diciendo con los ojos: Ni aún así te temo y si no te apartas, acabaré contigo. (Brizuela 2002: 61)

En tanto crónica atravesada por el relato de frontera y por el relato de viajes, “El placer...” inscribe ciertas paradojas en la lógica tradicional de los géneros: se trata de una crónica elaborada —a lo Blanes— a partir de fuentes literarias antes que historiográficas; de un oximorónico “viaje *inmóvil*” en el que Namuncurá y Rosario están siempre separados por una distancia idéntica que explota los momentos de detención (de las miradas) antes que los de la marcha; de una frontera refuncionalizada al dejar de ser decimonómicamente percibida como espacio de exclusión para constituirse —erotismo mediante— en espacio de mezcla.

El relato se encuentra precedido por un enunciado que, tras reconocer la excepcionalidad de los hechos (sobre la hipótesis de que es altamente improbable que blancos e indios compartan saberes), justifica su reproducción en la crónica. Se argumenta, entonces, a propósito de la posibilidad de vasos comunicantes entre mundos diferentes —y, al hacerlo, se polemiza con la pintura de Blanes—, pero la narración necesita mencionar un detalle vinculado con la ascendencia de la protagonista:

Rosario sólo atinó a buscar en su memoria algún saber de nómade que le hiciera distinguir el rumbo Oeste, pero no hallaba más que la imagen de una tatarabuela suya, india de la tribu de Raninqueo, que harta de la prisión de una casa en el pueblo un día se había vuelto a sus caravanas... (65)

Es el *topos* de la sangre que subyace en esta declaración lo que permite el avance de la argumentación; en otras palabras: la *condición* mestiza del personaje femenino deviene *condicionante* de la interacción. Así la historia se transforma en su totalidad: de pronto, todos los ingredientes extra-ordinarios se vuelven explicables, y esa expli-

cación deriva de la portación de sangre indígena. Sólo ahora es posible comprender por qué, mientras que “la nación entera quería exterminar a los salvajes, *nadie salvo esa niña enamorada del desierto*” (38; itálica nuestra) había deseado retirarse hacia la tierra adentro; cómo había sido posible que ella fuera diestra en la manipulación de los cuerpos: que supiera seducir a Namuncurá y fuera seducida por él; que no sólo consintiera sino impulsara la relación interracial. La tópica erótica, potenciada por la racial, se tensa hasta tal punto que el cautiverio como tema resulta desarticulado: Rosario ya no es cautiva sino *cautivante*, por lo que el postrer despellejamiento de los pies se convierte en un guiño paródico de índole retórica, un apéndice de naturaleza lúdica (Hutcheon 1981).

La potencia de una sangre que todavía induce, después de cuatro generaciones, determinadas actuaciones en Rosario se construye apelando a una “densidad” diferente de la blanca, cuya memoria cultural parece susceptible de rápida corrosión. Al proponer que sólo el portador de una sangre con cierto componente puede ser tan poroso como para absorber saberes ajenos o para sentirse atraído por el “desierto” y por una virilidad distinta, el relato anula la posibilidad de que vínculos tales lleguen a materializarse entre un indio y una blanca *pura*. Es decir: es intervenido por la *racialización*, definida por Claudia Briones (2002) como:

metatérmino útil para circunscribir analíticamente aquellas formas sociales de marcación de alteridad que niegan conceptualmente la posibilidad de ósmosis a través de las fronteras sociales, y censuran en la práctica todo intento por borrar y traspasar tales fronteras [...] en una comunidad política envolvente que –de manera simultánea aunque a menudo implícita– se racializa por contraste. (75)

Por eso, el “pasaje” que la “blanca” Rosario emprende hacia un universo otro se topa con ese coágulo de imposible licuación. La pureza de sangre (blanca) habría coartado la posibilidad misma de encarar un desplazamiento en tal dirección; entonces, si ese desplazamiento se manifiesta, se debe a cuestiones de impureza sanguínea. De acuerdo con Briones, la factibilidad del “pasaje” cultural se vincula con el metatérmino *etnicización*, que al basarse “en ‘divisiones en la cultura’ en vez de ‘en la naturaleza’ contemplan la desmarcación/invisibilización y prevén o promueven la posibilidad general de pase u ósmosis entre categorizaciones sociales con distinto grado de inclusividad” (74). Pero la fluidez bidireccional posibilitada étnica –y nunca racialmente– se orienta siempre en un mismo sentido: *blanqueante* pero no *indigenizante*, lo cual dismantela la persistencia de las adscripciones raciales por debajo de las “concesiones” admitidas en el orden cultural. La discusión puede conectarse así con otro *topos* ligado con la sangre y construido en función de la categoría *mestizo*, percibida como más próxima al componente “indígena” que al “no indígena” que se considera propio del “argentino típico”.

Carol Smith (1996) aborda estas cuestiones desde los estudios de género y comienza haciendo referencia al modo en el que las naciones latinoamericanas han sabido elaborar parte de su historia mítica en función de la noción de mestizaje (cfr., Malinche e Isabel Oclo). Luego, descompone la matriz subyacente en tales mitos hasta identificar los acentos ideológicos relacionados con la “mezcla”. De acuerdo con la autora, es necesario discriminar al grupo masculino del femenino: el primero, constituido por criollos y mestizos concebidos idénticamente, tanto en términos de su potencia sexual como política; el segundo grupo, correspondiente a las indias y las mestizas, ambas igualmente fértiles y *chingadas*, pero también desleales (y potencialmente “traidoras de su raza”), lo cual las vuelve políticamente sospechosas. Ahora bien, mientras que los indios han devenido seres asexuados luego del momento de la conquista (caso de *Tabaré* de José Zorrilla de San Martín), las indias que *eligen* la “transgresión” sexual “se vuelven” mestizas; es decir que el género fractura esta categoría, en el interior de la cual las mujeres que realizan sus propias elecciones sexuales constituyen una posición extremadamente anómala. Así, en un orden racial jerárquico, Rosario resulta peligrosa para el sistema pues no sólo transgrede al realizar su elección sexual sino que, además, invierte la dirección en que tal elección podría haber llegado a ser percibida como viable.

6. PARADOJAS A MODO DE CONCLUSIÓN

Brizuela explota los filos desafiantes –e incluso amenazantes– de su personaje: construye a Rosario como una heroína creadora de nuevos espacios de exploración a partir del cruce de fronteras y el acceso a identidades negadas. Rosario condice, pues, con los enunciados realizados por el autor en el “Cuaderno de bitácora”: “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” (303; *italica nuestra*). Entonces, si en su itinerario transpositivo el texto promueve y explicita procesos de relectura tendientes a licuar las diferencias, ¿por qué se afirma, desde esa posición “intermedia” que implica el mestizaje, que se quiso “explorar *lo* diferente”? ¿Por qué, si la ficción propone (utópicamente) un todo inclusivo y desjerarquizado, el ademán de habilitar un punto cero a partir del cual confrontar lo propio con “lo *otro*”?

Ocurre que, más allá de la ponderación y de la empatía con las que el texto tramita la existencia de ese “otro”, en el interior de “El placer de la cautiva” es posible rastrear marcaciones que se cuelan de un modo opaco, exhibiendo una “eficacia residual” (Jameson 1991) sujeta a herencias de naturaleza implícita y que se ha fijado como postulados naturalizados y de “sentido común”. En este sentido, la aparente pátina *residual*, de eventual actuación contrahegemónica, resulta reducida a momentos, jirones, viñetas dentro de la economía del texto; momentos que no alcanzan a armarse de mane-

ra sistemática. De este modo, una retórica alimentada por ciertos *topoi* racializantes, deudores de las eficacísimas operaciones realizadas por los intelectuales (y el arte) del siglo XIX, recorre el espacio textual contemporáneo revelando en él un gesto más bien *arcaizante*: reactivador de ciertos elementos del pasado pero sólo a condición de que ello suceda “de un modo deliberadamente especializado” (Williams 2000: 144); es decir, tendiente a generar una operación de total (o al menos amplia) y desactivante incorporación a la cultura dominante.

NOTAS

¹ Utilizo la clasificación propuesta por Roberto Amigo (1994) en relación con la plástica del siglo XIX. Amigo prefiere la categoría “pintura de tema histórico” a la de “pintura de historia”. En el terreno literario, la engorrosa categoría de “narrativa histórica” no admite el tratamiento de la contemporaneidad (Pons 1996; 2000) y urde tramas que se ubican total o predominantemente en un pasado no experimentado por el autor, por lo que esa clasificación no resiste la totalidad del corpus abordado: aunque podría aplicarse a la ficción actual, resulta objetable para la literatura decimonónica escrita muchas veces “al calor de los acontecimientos”, es decir: una narrativa en la que es posible leer *de algún modo* la historia, a partir de la presencia de *figuras espaciales y actanciales* de las literaturas de la conquista y del desierto como viajes, indios, conquistadores, “desiertos”, fortines, malones, cautivas, ejércitos, mestizos (Gramuglio 1982).

² Varios pintores del siglo XIX fueron atraídos por la temática; entre ellos, Johann Moritz Rugendas (*El rapto. Rescate de una cautiva* [1848]) y Ángel Della Valle (*La vuelta del malón* [1892]).

³ Recuperada en las *Historias* de los cronistas jesuitas, historizada en el ensayo (*Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata*) y dramatizada en el teatro de Manuel José de Lavardén (*Siripo*, siglo XVIII) y otros, y posteriormente novelada por Rosa Guerra y también por Eduarda Mansilla (siglo XIX), cuyas versiones se concentran en los tintes sentimentales de la relación entre los personajes.

⁴ Aunque el autor se refiere a las imágenes iconográficas, sus postulados parecen transpolables a la “imagen” textual de la cautiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIGO, R. (1994) “Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina” en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

— (2001) “Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina”. *Juan Manuel Blanes. La nación naciente (1830-1901)*. Museo Municipal de Bellas Artes: Montevideo.

ANDERSON, B. (1990) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of*

Nationalism. Londres: Verso.

ANSCOMBRE, J. C. y DUCROT, D. (1996) *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.

BARTHES, R. (1980) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

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

BRIONES, C. (2002) “Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina”. *Runa* 23.

BRIZUELA, L. (2002) “El placer de la cautiva”. *Los que llegamos más lejos*. Buenos Aires: Alfaguara.

CROS, E. (1993) “Sociología de la literatura” en *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.

CHARTIER, R. (2001) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

GRAMUGLIO, M. T. (1982) “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”. *Punto de vista. Revista de cultura* 4,14.

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

HUTCHEON, L. (1981) “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie”. *Poétique* 46.

IGLESIA, C. y SCHVARTZMAN, J. (1987) *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Catálogos.

JAMESON, F. (1991) *The Political Unconscious. Narrative as a Symbolic Act*. Ithaca-Nueva York: Cornell University Press.

MALOSETTI COSTA, L. (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

MARIN, L. (1993) *Des pouvoirs de l'image*. París: Seuil.

MITCHELL, W. J. T. (2000) *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

PANOFKY, E. (1984 [1972]) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

PENHOS, M. (1995) “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios” en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA.

PONS, M. C. (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.

— (2000) “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica” en *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.

RAMOS, A. C. (1998) *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press.

ROBIN, R. y ANGENOT, M. (1985) “La inscripción del discurso social en el texto literario”. *Sociocrítica*, 1, julio 1985.

ROSA, N. (1998) *Manual de uso*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes.

SÁNCHEZ ROMERO, M. (2005) “La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias”, *Revista de Filología Alemana*, 28.

SEGRE, C. (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

SMITH, C. (1996) "Myths, Intellectuals, and Race / Class / Gender Distinctions in the Formation of Latin American Nations", *The Journal of Latin American Anthropology* 2:1.

SONTAG, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

STEIMBERG, O. (2003) "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", *Figuraciones. Memoria del arte / memoria de los medios* 1-2.

_____(1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

WILLIAMS, R. (2000 [1977]) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.