Ficciones trucadas en *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson

Sonia Jostic

> *... y si [...] los indios eran obligados a comparecer ante el pelotón de los fotógrafos, ellos que solían fulminar con los ojos a sus enemigos ahora apartaban cautamente la vista, porque en la mirada está el alma...*
>
> Leopoldo Brizuela, *Los que llegamos más lejos*

Preliminares

El narrador de "Revelación" (uno de los relatos que integra el texto de Brizuela del que procede el epígrafe) afirma que sólo la ceguera admitiría el gesto de una india de la familia de Namuncurá cuando, desafiante, enfrenta directamente a quien la mira a través de una cámara. La desconfianza ante la probable pérdida del alma es usualmente citada como desencadenante del rechazo indígena respecto de la fotografía; menos conocida es, sin embargo, la resistencia de indios que, bien informados sobre la intervención fotográfica en el desempeño de disciplinas y prácticas criminológico-policiales, no estaban dispuestos a ser

tratados como delincuentes a pesar de haber sido vencidos (Penhos 2005).

Con cierto aire de familia en su concepción, el texto de Brizuela (2002) dirige unos cuantos guiños a la novela *Fuegia* (1991), de Eduardo Belgrano Rawson[1]. Sendas narraciones forman, a su vez, parte de una serie bastante nutrida y recortada de modo prácticamente excluyente en la región pampeano-patagónica de la Argentina decimonónica. A modo de provisorio (y, más o menos, "feliz") catálogo, cabe mencionar a *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) y *Finisterre* (2005), de María Rosa Lojo; *La tierra del fuego* (1998), de Sylvia Iparraguirre; *Inglaterra, una fábula* (1999), también de Leopoldo Brizuela; *En esa época* (2001), de Sergio Bizzio; *La lengua del malón* (2003), de Guillermo Saccomanno; *Correrías de un infiel* (2005), de Osvaldo Baigorria; los dos volúmenes "románticos" de *Indias blancas* (2005), de Florencia Bonelli; *Las orillas del fuego* (2006), de María Angélica Scotti; *Peones de ajedrez* (2007) de Marcelino Irianni. Desde otro

1 El propio Brizuela sostiene esa lectura cuando, en ocasión de ser entrevistado, señaló la "gran revelación [que] 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* n.º 38, disponible en http://www.revista-sudestada.co.ar/web06/article.php3?id_article=55); a su vez, el autor aseguró a la periodista Verónica Chiaravalli, de *La Nación*, que: "*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". Remito, finalmente, a un trabajo de mi autoría en el que confronto ambos textos: "El relato exasperado: *iconización* de la palabra y *narrativización* de la imagen", de próxima aparición en la revista *Alba de América*.

extremo de los tiempos, esta narrativa parece polemizar con una tradición que –aunque derrotada por el elemento gauchesco en la competencia por la visibilidad cultural– pretendió fundar cierta hegemonía a comienzos del Siglo XX. En efecto, "fuertemente condicionad[os] por el control oligárquico del aparato cultural" (Altamirano y Sarlo 1997, 162) y, por lo mismo, habitados por la necesidad de proporcionar respuestas a la rápida transformación de la sociedad, los intelectuales del Centenario supieron activar el uso de antiguos materiales para articular *tradiciones* que no por *inventadas* (Hobsbawm 2002) se desentendieron de la conexión con el pasado histórico, aunque no un pasado histórico cualquiera sino aquel que les fuera adecuado al propósito de consolidar la *comunidad política imaginada* (Anderson 1993). En el marco de un campo intelectual que apostó a la producción de una masa textual criollista (Prieto 1988; Rubione 1983) y en el que *El Payador* (1913) de Lugones detentó un pedestal que le fue propio, Ricardo Rojas ejecutó planteos diversos: sensibles a la presencia de una *subalternidad* (Beverley 2004) demasiado "complicada" para el pensamiento nacionalista, cuyo paradójico (y pretendido) *melting pot* funcionó "promoviendo al mismo tiempo una matriz de diversidad fuertemente racializada y profundamente asimétrica" (Briones 2004, 84). Aunque en el vertiginoso camino hacia la modernidad no era la perspectiva dominante entre los ideólogos de la nación, Rojas optó por refuncionalizar el componente indígena a través de operaciones que, aunque inclusivas y proclives al ajuste armónico de las diferencias, también implicaron rupturas y jerarquizaciones. En otras palabras: cuando, en *Blasón de plata* (1910),

Rojas hace referencia a la anexión de la cultura calchaquí al Imperio Inca, afirma que el "prestigioso imperio de los Incas" conquistó a los "semisalvajes" y "sencillos calchaquíes"; no obstante, más allá de la gradación cultural (contradictoria adhesión al evolucionismo en el integrador pensamiento del autor), se privilegia el orden de la continuidad ya que "[Los calchaquíes] No entregarían la patria ni mudarían la raza: adorarían al Inti [...] y acatarían al Inca en la tierra [...]. Hablarían en cambio una lengua conocida en todos los ámbitos del mundo por ellos imaginado [...]" (Rojas 1954, 41). La percepción difiere, sin embargo, al intervenir en el juego el factor colonial. En este respecto, Rojas señala que no todos los grupos indígenas de nuestro suelo eran idénticos y que las diferencias se vinculaban con la docilidad o la rebeldía esgrimidas ante el nuevo régimen impuesto: los indios "que dejaban sus dialectos por el quichua para aprender el cristianismo, y abandonaban luego el quichua por el castellano [...] no pueden ser comparados con el toba hambriento y feroz que asalta obrajes en el desierto chaqueño. [Ellos] fueron reacios porque fueron nómades" (Rojas 1954, 95-96). El énfasis puesto por Rojas en la pertenencia calchaquí a la civilización andina (identificada ésta con las dos grandes culturas: Tiwanaku e Inca) y la posición de privilegio con que el vínculo incaico-calchaquí se ubica en la consideración del autor son en todo coherentes con diseños identitarios de la época. Cabe tomar nota de algunos de los aspectos que definieron la participación argentina en la Feria Universal de Saint Louis (1904) pues se trata de una ocasión que condensa la manera en la que la nación se pensaba a sí misma en este respecto. En aquel momento, cuando varios países his-

panoamericanos revaloraron el legado cultural precolombino en busca de sus propias historias previas a la colonización y, por ende, disciplinas como la arqueología adquirieron evidente impulso a la par que comenzaron a despuntar las aristas del movimiento indigenista (de gran relevancia en Perú y también en México), era necesario que la Argentina se proveyera, de algún modo, de una herencia ancestral ilustre. Por eso, aunque pobres en comparación con el brillo incaico y desde su condición periférica respecto del Imperio, los calchaquíes se convirtieron en "los necesarios ancestros locales" (Penhos 2002, 84). Ello explica la exhibición de miles de piezas arqueológicas procedentes del NOA (alfarería, herramientas, ornamentos, restos humanos) que, por iniciativa privada, participaron de la Feria de Saint Louis. Y ello explica, también, la estrategia en función de la cual Ricardo Rojas organizó el recorte y la disposición de los materiales provistos por el fértil suelo del pasado con el objeto de articular una *tradición selectiva*. En tanto algo más que aquello que la historia nos ha legado a modo de masa "inerte" y, en cambio, sujeto a las limitaciones y presiones impuestas (veladamente) por la hegemonía, se trata aquí de la articulación de "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfiguradó, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" y que "constituye un aspecto de la organización [...] *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica" (Williams 2000, 137-138; subrayado del autor). En definitiva: la atención dispensada a la cultura calchaquí por el pensamiento de Rojas y por la disciplina arqueológica responde

a un desarrollo, digamos, real y concreto de "sociedades complejas" que en nuestro país sólo se alcanzó en la región del NOA en la medida en que este área efectivamente formó parte del universo andino. Sin embargo, también es cierto que se efectuó cierta negación de la dimensión histórica puesto que, aunque la historia precolombina es muy anterior a la fase incaica, Rojas y la arqueología acentuaron la homologación de ambas y borraron así las diversidades culturales para situar lo valioso no tanto en la cultura aborigen local (y menos aún, contemporánea) si no en la de un pasado "clásico" y remoto y, como tal, prestigioso.

Ahora bien: mientras que en la Feria de Saint Louis se reconocía el alcance de la civilización en el NOA y por eso se acomodó la presencia de ésta dentro del pabellón argentino, afuera tenía lugar la representación de lo *otro* de la cultura occidental. En la zona de entretenimientos conocida como *Pike Street*, se reunía todo aquello que, por ser interpretado por fuera de los límites del mundo civilizado, formaba parte de la abigarrada y compleja categoría de *lo exótico*. Ese fue el lugar en el que se ubicó a un grupo de onas (seis adultos y un niño), también llevados a la Feria por iniciativa privada y expuestos en una especie de *set* equipado con rocas, vegetación árida y herramientas toscas, todo ello dispuesto sobre un telón de fondo en el que se habían pintado montañas[2] (Penhos 2002, 86). Saint Louis no constituyó el *debut* ona en esta clase de exhibiciones: ellos ya

2 Desde principios del siglo XIX, los onas atravesaron la experiencia de ser desarraigados de su hábitat. Más adelante se comentará el muy conocido y aun paradigmático caso de los cuatro onas de los que el capitán R. Fitz Roy se apoderó en Tierra del Fuego. El episodio fue novelado por Sylvia Iparraguirre en la novela *La tierra del fuego*.

habían participado de la Feria Universal de París (1889) –a la que se hace referencia, según se verá más adelante, en la novela de Belgrano Rawson que se examina en este trabajo– y de la Exhibición Colombina de Génova (1892), donde (rocas artificiales e indumentaria de pieles mediante) la "escena" también se había montado teniendo la *pose de la naturalidad* como criterio.

El lugar de *Fuegia* y la ficción mixta

La ficción de los últimos años suele incurrir en *selecciones* que atienden una orientación diferente respecto de las propuestas durante el Centenario. En primer lugar, porque, según se ha señalado, la figura literaria del gaucho perdió ímpetu frente a la del indio: esta última, aunque sin estridencias, puebla con bastante eficacia una línea de la actual producción narrativa y en algunos casos habilita una lectura *residual* (Williams 2000, 144) que apunta, en clave, hacia otro exterminio. En segundo lugar, esta ficción opta por alejarse del tradicionalmente productivo NOA[3] para girar hacia la *australidad* devenida pura arena pugilística, hecha de contiendas que se libran entre distintos *otros* que pueden ser tanto *internos* como *externos* (hacendados galeses que alteraron dramáticamente el medio ambiente de los grupos nativos). En este espectro cargado de virajes y de recolocaciones, la novela *Fuegia* decide perpetuar, sin embargo, una disposición a la que el siglo XIX había sido especialmente afecto,

3 Podría decirse que con la única excepción (no situada, en rigor, en el Siglo XIX) de la ambiciosa y voluminosísima *La Historia* (1999), de Martín Caparrós, donde, a partir de un manuscrito, se reconstruye la civilización residente en los Valles Calchaquíes.

a saber: el *uso de la imagen* como dispositivo promotor de relatos.

Louis Marin (1993) ha señalado que se producen metamorfosis mutuas cuando los textos son atravesados por imágenes, pues éstas los cambian y ellas son, asimismo, transformadas por aquellos. Estas operaciones de cambio 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 la lectura que de ella efectúan las palabras. Ambas constituyen "[d]os estructuras diferentes [que] concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse" (Barthes 1986, 12). 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 2001, 76) vuelve a la imagen ajena a la lógica de la producción de sentido que engendra el discurso. No obstante, esa heterogeneidad semiótica provoca una crispación que abre un "tercer espacio" (Bhabha 2002), un lugar de inflexión y de reflexión en la bisagra texto-imagen ya que el uno y la otra se experimentan como límites que se provocan mutuamente y dan lugar a una serie de reenvíos que exceden la obvia mecánica de la ilustración y de la sustitución; antes bien, palabra e imagen, ambas, ejercen poderes genealógicos, productores de sentido, en un doble aspecto: crean condiciones de visibilidad bilaterales y también generan una plusvalía de sentido por fuera de sus pro-

pias esferas. De este modo se impone la naturaleza paradójica de ese espacio intermedio: un sitio de encuentro, de choque, de 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. *Fuegia* trabaja la complejidad de esa zona de codificaciones múltiples y superpuestas, ya que su espacio narrativo se encuentra surcado por un conjunto de fotografías que abren grietas a través de las cuales se cuela "lo real literal" (Barthes 1986, 13) al asedio de la condición ficcional del relato. La novela invita a ser leída en clave hiperrealista debido a la inclusión fotográfica (Hamon 1973, 16) como paratexto visual de carácter fuertemente persuasivo y "autentificador" ("una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación [...], un vestigio material del modelo" –Sontag 1981, 164). Incluso, más allá del empleo de las fotos, la escritura despojada y económica del texto se instala en un tono documental en el que una uniforme tercera persona narrativa evita valoraciones o juicios que puedan corroer la (pretendida) objetividad fotográfica: en este sentido, narrar la historia a través de un discurso que se ocupa de postular que los hechos sucedieron "así" equivale, de algún modo, a mostrar (a través de las imágenes) que Camilena o Lucca lúcían "así". A su vez, la elección de materiales diversos que efectúa la novela reproduce (y, por lo mismo, potencia) confrontaciones internas a cada uno de los niveles que componen su armazón: mientras que el relato (verbal) cuenta el choque étnico-racial que se produce en el marco de la transformación económica y demográfica de la Patagonia argentina a principios del siglo XX, las fotografías se oponen desde

los dos "géneros" en los que se inscriben: el artístico y el etnográfico. Es decir: en ocasión de estas últimas no sólo se contraponen distintos objetos de representación (indios y blancos), sino modos de representación asimismo diversos (Garramuño 1997, 156-157).

Pero en *Fuegia* el texto y la imagen no (siempre) corren en una misma dirección, antes bien: burlan la redundancia hiperrealista puesto que no se repiten; más aún, tampoco se refutan, simplemente. La novela inaugura cada capítulo con una fotografía en la que al retratado le es adjudicada la identidad de alguno de los personajes, y esa localización anticipada resulta sugestiva y ciertamente aporta una dosis de audacia exegética. Podría decirse que cuando las imágenes rematan un relato tienden sobre todo a reiterar (ilustrar) lo dicho en él, no para sustituirlo, pero sí para reforzarlo y en ese gesto enfático, precisamente, cerrarlo; cuando, en cambio, se anteponen al texto funcionan más independiente y enigmáticamente: abren un horizonte de expectativa y, con él, habilitan en el lectorado la construcción espontánea (dada la "inmediatez" de la imagen) de narraciones que luego serán sostenidas, enriquecidas o frustradas por el texto. Generan, en fin, un espacio polisémico y polifónico en el que se encuentran y dialogan provocativamente las historias propuestas por la narración y las fraguadas por un lector impelido a suscitar relatos que más adelante deberán ser invariablemente revisados.

Texto e imagen no se corresponden, entonces, como el *negativo* con la foto revelada, sino que arman una lógica "desviada" y diversa. Como consecuencia, la ficción estalla dando

lugar a una exasperación narrativa en la que sendos estratos –el iconográfico y el verbal– se tocan y se apartan permanentemente, y, al entrar en ese juego, arman otro relato: el correspondiente al vínculo entre ambos.

Los usos de la imagen

Por consiguiente: palabras e imágenes, a la vez próximas y refractarias en la novela, dislocan los goznes que articulan lo real y lo ficcional. En ese artilugio las fotografías parecen quedar atrapadas –o, quizás, estratégica y lábilmente inscriptas– en un sitio fronterizo que promueve, por una parte, la ocasión de experimentar la lejanía (la "irrealidad") de lo real, mientras que, por otra parte, crea un vínculo también "tramposo" (el efecto de "realidad") respecto la ficción verbal. De algún modo, Susan Sontag da cuenta del fenómeno al señalar que "la fotografía implica un acceso instantáneo a lo real. *Pero* los resultados de esta práctica de acceso instantáneo son otra manera de *crear distancia*" (Sontag 1981, 174 –el subrayado es mío). Ni realidad ni ficción "puras", las fotografías participan, a la vez, de ambas categorías, y desde allí contagian y arrastran a las palabras a esa misma tensión.

Otra zona de reflexión posible en el orden de las imágenes se relaciona con las diferentes maneras en las que la foto posada y la documental regulan la cuestión del consentimiento. El que posa consiente, mientras que el que no lo hace es "atrapado"; la primera constituye, pues, un artificio en el que el fotografiado acepta "transformarse por adelantado en imagen" (Barthes

2003, 37), en cambio la segunda remite a una práctica en la que la visión es puesta al servicio del poder (el Estado, la ciencia), dado que *representar* constituye una "acción concreta sobre el sujeto tendiente a comprenderlo y dominarlo" (Penhos 1995, 109)[4]. El conjunto de las fotografías incluidas en la novela contrapone así diferentes maneras de acceso al sujeto, que implican diferentes funciones y objetivos, y que ejercen poder sobre él de maneras también diferentes. Dada la intervención de los dos tipos de producción fotográfica, es posible señalar que, por debajo de la pátina denotativa de la imagen fotográfica, las imágenes de *Fuegia* se nutren de una connotación que impone una lectura del relato.

Aun cuando las fotos constituyen "una condensación extrema de la narración" (Penhos 2005, 51), las imágenes intercaladas en la novela deben ser pensadas como un *corpus*: así concibió el autor su inclusión en el texto, no como un universo de sentido que se agota en cada una sino como un conjunto significativo que dice otra historia respecto de la del texto. Más aún: permiten leer varias historias posibles en la medida en que, a pesar de su ubicación precisa (e inmodificable en las sucesivas ediciones del libro)[5], pueden ser pensadas sin un orden sucesivo fijo. Sin embargo –y sin invalidar lo anterior– la sintaxis fotográfica resultante de la cantidad y de la distribución de las imágenes decidiría una exégesis en particular. En primer lugar, es

4 La fotografía lleva a un vértice la mecánica de "adquisición" que es propia del conocimiento occidental desde el XVIII, cuya intención de registro supone un conocimiento "extractivo".

5 *Fuegia* fue publicada por Sudamericana (1991), pero también por Seix Barral (1999).

sugestiva la (des)proporción de fotos dedicadas a cada grupo de subjetividades pues son abundantes las ilustrativas, pero bastante escasas las documentales. En segundo lugar, la disposición de las mismas puede ser leída como una metáfora del proceso de extinción que narra la novela. En ella desempeñan un rol decisivo las últimas fotografías de indígenas, las cuales proponen una *producción* distinta de aquella mediante la cual se los representaba en las primeras fotos. Esto es: mientras que inicialmente ellos eran captados de modo directo y casual, desprolijo podría añadirse (es decir: justificador del sometimiento a las normas "civilizadas"), hacia el final de la serie aparecen arrebatados de su entorno, vestidos con ropas europeas y con los cabellos prolijamente cortados (o sea: en plena exhibición de los cambios operados en sus personas a partir de la exposición a la "civilización"). Esas dos últimas fotografías, en particular, muestran el modo en el que la barbarie quedó atrás: se trata de retratos preparados en el estudio –al igual que los de los blancos–, que exhiben los signos de la aculturación. Se registra, inclusive, un salto cualitativo entre ambas fotos: en la primera de las dos imágenes (penúltima de la serie) todavía es posible identificar un vestigio documental, ya que la composición está disimulada por la economía de elementos en juego (ubicación frontal, fondo neutro, sin ostensible artificio de *atelier*), en lo que *aparenta* [6] ser un re-

6 En 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,

trato del indio "tal cual es". En la segunda (y última de la serie), en cambio, la fotografía avanza aún más en su práctica de dominación: se trata de una imagen muy estetizada, cuya composición, iluminación y *flou* la "convierte[n] en pintura [...] para significarse a sí misma como 'arte'" (Barthes 1986, 20). Ambas imágenes, a través de las figuras aceptables y de los semblantes serenos y dignos de los retratados, se dedican a registrar el *blanqueamiento* (Briones 2002) indígena y, con él, la intervención "redentora" de la civilización sobre la barbarie.

La composición de estas dos fotografías es constitutiva de la índole aculturada de indígenas que exhiben su condición de figuras-bisagra entre el mundo civilizado y el bárbaro. Ahora bien, los epígrafes que aparecen debajo de dichas imágenes identifican a éstas como los retratos de dos personajes que en el texto se comportan, precisamente y 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 descubre bajo el nombre de Beltrán Monasterio en el mayordomo de Thomas Jeremy Larch, principal responsable de la matanza de la tribu de Lucca. En cuanto a Joaquín Palabra, uno de los violadores de la india Camilena (y único sobreviviente de la venganza perpetrada por los indígenas), se trata de un personaje con una historia de

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*.

muy difícil reconstrucción, cuya condición indígena es escamoteada por el relato pero sorpresivamente desenmascarada por su retrato fotográfico. Dirigido a revelar lo velado por el cuerpo textual, el retrato constituye una tipología de la fotografía en la que se lleva a un vértice la posibilidad de posar la visión para capturar pormenores, ademanes y gestos a simple vista arbitrarios (no por insignificantes sino por pretendidamente insignificantes: dichos o mostrados "al pasar"). En su promoción de irrelevante a significativa,[7] la categoría *detalle* es objeto de un *zoom* que la magnifica hasta hacer visible un sentido otro. La contundencia del retrato proyecta identidades fuertemente "presentificadas" que, sin embargo, se traban en la novela (y en las propias fotografías, donde siempre son niños los retratados): la condición identitaria colapsa y por ello los retratos requieren el anclaje con que cada una de las leyendas que aparece debajo de las fotografías explicita la identidad del retratado. La tapa del libro repite esa disposición ya que el título (que haría las veces de epígrafe) se encuentra situado por debajo y en el medio ya no de una sino de dos fotografías que condensan los enfrentamientos desarrollados en el interior de la(s) ficción(es). Pero la inscripción "Fuegia" no se corresponde con la identidad de ninguno de los personajes retratados; ni siquiera con los de la iz-

7 Es un gesto propio de la estética realista, cuya lógica considera, por ejemplo, que el espíritu de un medio social puede revelarse mediante un solo detalle material, por mezquino o arbitrario que parezca. Roland Barthes ha señalado que: "La notación 'real', parcelaria, intersticial [...] es desembarazada de todo anterior pensamiento postulativo que tenga lugar en la trama estructural. [...] por eso mismo, nace una nueva verosimilitud, que es precisamente el realismo ..." (Barthes s/f, 153).

quierda, donde aparecen –tal como se declara luego– una Camilena muy pequeña y apenas visible, a espaldas de su madre, quien la transporta dentro de un quillango. La vista se concentra así en la figura adulta –que es un personaje ignorado por el texto– y no en la de Camilena, de gran presencia en la historia. En cualquier caso, ni Camilena ni su madre son Fuegia Basket; más aún, Fuegia nunca funciona como personaje del relato. En otras palabras: el horizonte de expectativas desencadenado por el cruce de palabras e imágenes propuesto en el origen del libro resulta deliberada y violentamente frustrado. La mención de Fuegia se desliza, en cambio, hacia la zona de la dedicatoria de Belgrano Rawson: en efecto, la novela está dedicada a la memoria de Fuegia Basket y también de Jemmy Button, York Minster y Boat Memory, los así bautizados cuatro rehenes que capturó el capitán Fitz Roy en Tierra del Fuego y que fueron incorporados en calidad de tripulantes durante el primer viaje del *Beagle* (1826-1830) para ser trasladados a Inglaterra (donde se los "educó" y se los cristianizó) y que fueron nuevamente regresados a su tierra durante el segundo viaje del *Beagle* (entre 1831 y 1833) con el objeto de que propagaran la civilización entre los bárbaros. Charles Darwin se ocupó de esta historia en 1839, cuando, en su *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo* describió el fracasado periplo de esos aborígenes que finalmente reincidieron en su estado salvaje a pesar del contacto con la "civilización". Darwin señala que "la expresión de su rostro [de J. Button] reflejaba la bondad de su índole" y que resultaba "admirable que [Button] pudiera pertenecer a la misma raza y participar, sin duda, del mismo carácter que los miserables y de-

gradados salvajes" (Darwin 2003, 252-253); no obstante, cuando el *Beagle* retorna a Tierra del Fuego la tripulación logra divisar a un sujeto con el rostro pintado: "Ese hombre era el pobre Jemmy, convertido nuevamente en un salvaje escuálido y astroso, con la luenga cabellera en desorden y desnudo, salvo un retazo de manta rodeado a la cintura. No le reconocí hasta que estuvo cerca de nosotros, porque se avergonzaba de sí mismo y volvía la espalda al barco. Le habíamos dejado rollizo, gordo, limpio y bien vestido; en mi vida he visto transformación más completa y deplorable" (Darwin 2003, 278). Ahora bien: los retratos de *Fuegia* se dejan leer desde ese mismo registro darwiniano, incluso (o, mejor, especialmente) aquellos dos que cierran la serie, en la medida en que Lucca-Beltrán y Joaquín Palabra podrían contar distintas historias (aquél, fagocitado por el blanco, se sirve del espacio del *otro* para ejecutar su revancha al asesinar a Larch; éste, también fagocitado, traiciona desde un universo que no le es propio al violar a Camilena), pero ambos personajes parecieran contar, mas bien, la misma historia: los dos serían las caras (explícita e implícita) de una misma moneda en la que se condensa la persistencia de la naturaleza primitiva, indómita y salvaje que ni siquiera el contacto con la civilización ha logrado neutralizar. En este último sentido, el retrato sería sinécdoque que "cuenta toda una historia, personal pero también genérica" (Penhos 2005, 51): cada retrato remite, a través del fragmento, a todo un grupo de referencia.

Palabras *on stage*

Pero mientras que la imagen se *narrativiza* mediante fotografías que licuan lo congelado del dato que representan para contar una (o varias) historias, el cuerpo narrativo asume la lógica parcial y entrecortada de un álbum fotográfico.

En *Fuegia* se tensan estrategias narrativas que avanzan en direcciones opuestas: por un lado, un narrador en tercera persona, desapasionado y ubicuo, genera una expectativa totalizadora del relato; por otro, en cambio, una narración astillada, fragmentaria y en parte inconexa (fotográfica), que propone un desplazamiento constante de la perspectiva, pero sin seguir la focalización de ningún personaje. Se trata de un relato itinerante y exasperado, como "centrado en una especie de ojo electrónico" (Garramuño 1997, 42), que no por ello proporciona una historia, digamos, completa: la narración no funciona multiplicando versiones perspectivizadas, complementarias o contrapuestas, que en conjunto proporcionen una historia "total"; se arma más bien como una colección de fotografías en las que los personajes son capturados en momentos particulares de su actuación. Pero algunas de esas fotos están veladas y los huecos deliberados de información vuelven a veces imposible la reconstrucción de las distintas historias. La parquedad de las palabras discute, entonces, con la "abundancia" del retrato (fotográfico) como dispositivo poderosamente generador de significación. Y la nitidez del retrato contradice palabras que se encuentran "fuera de foco"; en efecto, la novela expone identidades individuales (Camilena, Tatesh, la viuda del reverendo Dobson, etc.), grupales (galeses,

parrikens, canaleses), culturales y raciales, pero no es la definición (léase: el retrato) de las mismas lo privilegiado por la novela sino su articulación (a cargo de esa tercera persona narrativa) con otras identidades (Garramuño 1997, 154). Por otra parte, la violenta ruptura de la linealidad del relato discrepa con el registro fotográfico que, unánimemente centrado en la niñez, hace coincidir a los personajes en un momento preciso y común de su historia.

Pero también se ha observado que entre esos múltiples jirones de relato es posible rastrear, no obstante, ciertos "nudos" narrativos (Garramuño 1997, 41-42). Puesto que la trama no tiende a desplegarse sino a articularse fotográficamente, es posible rastrear verdaderos puntos de condensación de la historia que son retomados por diversos personajes. Pero ocurre que muchos de esos episodios son sólo próximos y no llegan a identificarse explícitamente pues los relatos plurales eluden la mención de elementos que garanticen la identificación absoluta. 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 1993, 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 1993, 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. La complejidad de este armazón narrativo dedicado a trabar constantemente el seguimiento de los personajes para centrarse en las imágenes que emergen de ese ejercicio estimula así una *lectura iconográfica*.

Las palabras tienen, además, su propia cultura de la imagen. La ficción fotográfica, vinculada con un momento y una discursividad "fundacionales", es el soporte de representaciones extraídas de los saberes, las disciplinas y la historiografía de fines del Siglo XIX; la ficción verbal, desde la actualidad, polemiza con ese imaginario y con las representaciones que éste había construido. Para hacerlo no abandona, sin embargo, los íconos decimonónicos; antes bien, recupera estereotipos de gran pregnancia: el indígena es *sucio* ("Estos guachos no tienen nariz. ¿Has visto cómo hieden?" –BR, 83), *malo* ("No son naturales amistosos [...]. Los degollarán apenas pisen la playa" –BR, 189), *animal* ("Echó una mirada sobre la borda en dirección a las crías de Camilena" –BR, 39; "Una mujer estaba lamiendo a su hijo recién nacido": 139"), y, fundamentalmente, *objeto*: no sólo *de estudio* ("Lo pusieron [al indio] sobre unos tablones sin esperar que se enfriara. [...] El jefe colocó el bisturí en su garganta. Luego, con la mano, hizo un corte hasta el ombligo. [...] Entonces hubo que ponerlo en el agua. Joaquín lo arrastró hasta la orilla y lo envolvió en una red. [...] Una semana más tarde el esqueleto lucía limpito en la red, con los huesos todavía sujetos por los cartíla-

gos." -BR, 81-82) sino también *de curiosidad* y, por qué no, *de entretenimiento*. En efecto, cráneos y orejas de procedencia indígena, adquiridos mediante la difundida práctica de la mutilación, se convierten en trofeos con halo de fetiche y son orgullosamente exhibidos en vitrinas; desde allí, concitan la atención de la mirada que se deposita sobre esas "partes" (fragmentos, una vez más) que dan cuenta de una doble operación, a saber: coleccionar y reducir (en el ambiguo sentido del término). En este respecto, son pertinentes ciertas reflexiones a propósito de la doble constitución – "transitiva" y "reflexiva"– de las imágenes (Marin 1993); en otras palabras: esos trozos humanos *representan*, es decir: *se presentan en lugar de* algo (los indígenas), pero al mismo tiempo *se presentan a sí mismos representando* algo: aquí, exorcizan el peligro y en su lugar instalan *la belleza de lo muerto* (de Certeau 1999).

Hay, asimismo, un momento específico en el que la narración pormenoriza el proceso mediante el cual se monta una escena de índole sumamente visual. Aunque se trate de la presentación armada para la Exposición Universal de París, ella rescata la experiencia vivida en los estudios fotográficos del Siglo XIX, donde el recurso a los artificios escenográficos, los accesorios, la indumentaria y la pose largamente ensayada acercan la imagen al arte. Pero, más allá del "espectáculo", las exhibiciones de las Exposiciones Universales "complementaban la labor de los museos y de las academias al mostrar la cara oculta de un mundo más visible" (Penhos 2002, 85); en este sentido, dichas *imágenes* se encontraban atravesadas por la intervención etnográfica que las nutría de una pretensión cientificista, aun

cuando ésta fuera equívoca:

> Cierto día llegó a Río Agrio un promotor de espectáculos. Se llamaba Bongard y venía en busca de algunos caníbales para presentar en la Exposición Universal de París. Después de bastante trabajo, logró capturar a una familia de parrikens. Acostumbrado al acoso de escenógrafos y utileros, Bongard resolvió que llevaría también a sus perros y sus pieles de guanaco, además de un kauwi completo y hasta una canoa inservible que halló tirada en la playa. Los parrikens hicieron furor en París, aunque no movían un dedo a favor del espectáculo. Para desilusión de Bongard, se negaron de entrada a cumplir con el programa [...]. Tampoco hubo modo de hacerlos armar su propio kauwi, por lo que Bongard llamó a un carpintero. Aunque luego se declaró satisfecho, el resultado no era muy claro. El kauwi del carpintero local tenía un aspecto equívoco, mezcla de wig-wam cheyenne con bungalow africano. [...] Los caníbales de Bongard ocupaban un sector con palmeras y un estanque cristalino. Las orillas estaban cubiertas de musgo y en medio del agua reposaba una flor del Paraguay. Los visitantes tomaban el té bajo una glorieta celeste. Era una escala encantadora en pleno pabellón de Sudamérica, siempre que no se pelearan los perros o que los parrikens dieran la nota con alguna cochinada. Bongard [...] repartió

> un poncho boliviano a cada uno, para remediar su mania de soltarse el quillango en el momento menos pensado (Belgrano Rawson 1993, 22-24).

Objeto de operaciones en absoluto ingenuas, ya que el tratamiento al que es sometido el grupo de indígenas ofrece como resultado una imagen congelada, equivalente a la de una fotografía. Pero se trataría de una "foto" cargada de una dosis de mistificación, híbrida y de estatuto complejo pues en ella se combinan el "realismo" positivista, por una parte, al servicio del estereotipo y su consiguiente reducción y simplificación (distorsiva) de lo real, por otra. Cabría confrontar la imagen escenificada que propone este pasaje de *Fuegia* con los testimonios de Antonio Pozzo en ocasión de la llegada del cacique Pincén a Buenos Aires. El fotógrafo revela que ante la discordancia entre la fiereza que se le conocía al cacique y la imagen reposada que proyectaran las tomas efectuadas, le fueron provistos accesorios, le fue solicitada determinada actitud (pose) y le fueron agregados cierta escenografía con el fin de "crear un *personaje* convencional". Finalmente: "Pincén se ve salvaje y peligroso pero todos saben que ya no lo es" (Penhos 2005, 40). Ahora bien: definitivamente, en estos casos el requisito de artefactos, de una ambientación ilusoria, de una actuación definida... corre por cuenta de la "licencia creativa" del fotógrafo (y/o la demanda del público) y no por la necesidad del fotografiado. Esta constatación dispara una interrogación que Michel de Certeau supo formularse en ocasión de la cultura popular: "¿[ella] existe [...] más que en el acto que la suprime?" (de Certau 2004, 69). Esto

es: la imagen no funciona aquí como representación del otro sino como autorrepresentación satírica del propio imaginario.

De la violencia fotográfica

El rumano Julio Popper partió de su tierra en 1886. Su destino era Tierra del Fuego, donde arribó con el objeto de explotar yacimientos auríferos. Apoyado económicamente por el gobierno porteño para tal fin, también contó con autorización para ser acompañado por hombres armados que colaboraran en la expulsión violenta de las tribus que ocupaban los territorios. Popper era ingeniero y aficionado a la fotografía, una de las cuales lo registra junto con su ejército personal, todos rodeados de cadáveres que habían sido alcanzados durante una "cacería de indios". Esta imagen reitera, con variantes, el gesto autorrepresentativo: a pesar de las apariencias, Eugenia Scaranzella (1996) afirma que, dadas las características de la técnica fotográfica de la época, las fotos que retratan escenas de "cazadores de indios" no son instantáneas sino posadas.

Fuegia es una novela que tematiza la violencia descarnada. Sin embargo, ni la(s) foto(s) de Popper ni ninguna otra de las que surcan el texto se dedica a *representar* esa violencia. La cuestión se desplaza extrañamente hacia otra dimensión, que pareciera desviar (¿neutralizar?) el relato verbal en la medida en que los retratados son niños. Una hipótesis de lectura: la violencia también es tematizada por las fotografías (sea cual sea el género -documental o artístico- que las rija), pero a través de una operación sesgada.

"A la *Parquedad de la Imagen* de la lectura corresponde la *Abundancia de la Imagen* de la Foto", afirma Roland Barthes (2003, 138). En *Fuegia*, la "agresión" visual estaría a cargo de la mecánica fotográfica *en sí*, la cual implica un "choque" no tanto por el hecho de traumatizar cuanto por la posibilidad de exponer, de exponer*se* y de ser (quedar) expuesto: "La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado" (Barthes 2003, 141). La imagen fotográfica revela, "abunda", ¿se excede? en la mostración:

> 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 kauwî 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 pintado. 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 1993, 121-122).

Por tanto: "forzada la vista" a contemplar aquello que debía permanecer oculto, la agresión fotográfica no consiste aquí 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 ritualística que exige ser sostenida por un hiato no respetado por la lente.

A su vez, se ha dicho que en la fotografía "nada puede ser rechazado ni transformado". Tanto en ocasión de su origen como de su resultado, la rigidez contiene cierta índole de violencia: por una parte, la fotografía es "una empalizada de fuerzas" en la que se debaten "aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte" (Barthes 2003, 41-42); por otra, la fotografía *fosiliza* y, en ese gesto, transforma al/lo representado en objeto de museo.[8] En ese proceso de objetivación del sujeto Barthes ubica "una microexperiencia de la muerte": el referente -aquí, el fotografiado- es "una especie de pequeño simulacro" al que le cabe el rótulo de *spectrum* porque "esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con 'espectáculo' y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto" (Barthes 2003, 35-36). Las fotografías de los niños de *Fuegia* podrían ser pensadas en este punto, como una "emana-

8 En rigor, Barthes se detiene con cierto detalle en las prolongadas sesiones de inmovilidad a las que debían someterse los retratados durante los primeros tiempos de la fotografía; pero aquí también se considera la rigidez en relación con la imagen en tanto dato petrificado.

ción de *lo real en el pasado*" (Barthes 2003, 137) y un registro del *no futuro* pues entre el uno –que quedó detenido en "lo que ha sido"– y el otro –que se manifiesta como imposible– se produjo la transformación en *otra cosa*: en este caso, la niñez no reconocible en la ferocidad de los personajes adultos.

Ficciones trucadas

Imágenes que narran y narraciones visuales articulan, entonces, un tercer relato: verdadero artefacto en el que se procesan los alcances de la denotación y la connotación.

Detrás de la objetividad de procedimientos que han sido identificados con los de las películas documentales, *Fuegia* oculta un mensaje fuertemente connotado. La condición velada de esa connotación introduce el funcionamiento de una técnica próxima a la del trucaje:

> ... el trucaje [...] interviene, sin previo aviso, dentro del mismo plano de denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía que consiste en su excepcional poder de denotación, para hacer pasar por denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza; ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la 'objetividad' de la denotación (Barthes 1986, 17).

Lo paradójico reside, sin embargo, en que en este caso la connotación no se instala en las descripciones (retratos) como

tipología textual y visual que suele albergarla. Antes bien, es preciso prestar atención al criterio de selección de los fragmentos convocados por la historia y por las fotografías. En términos generales, en ellos se abandona la posición centralizada del individuo para jerarquizar escenas colectivas y, además, se privilegia cierta democratización que funciona incluyendo a todos (los *unos* y los *otros*) en el ejercicio de la representación. Como vigilados desde un panóptico, todos son alcanzados por una lente que revela –ya sea mediante representaciones o mediante autorrepresentaciones– la barbarie generalizada. Por eso: a pesar de la dimensión politizada que gravita sobre una novela que tematiza el choque étnico-racial, *Fuegia* decide no formularse a partir de ninguna reivindicación sino exponer los mapas de la(s) cultura(s) mediante el desapasionamiento con que articula lo feroz de su relato.

El tercer relato se corresponde, pues, con la corrosión. Sin inclinarse hacia uno u otro lado, pero alimentado por ambas series ficcionales, no se propone deliberar con aquellas *tradiciones inventadas*, ni desmentirlas, ni construir otras que se posicionen como alternativas. Lo que hace ese intervalo corrosivo es disolver mutuamente la denotación y la connotación de las fotografías y de las palabras para formular un tercer relato que se ocupa de la fabricación de las imágenes de la cultura.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos; Beatriz Sarlo. 1997. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideo-

lógicos". En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

ANDERSON, Benedict. 1993. *Culturas imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland. 2003. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidos.

_____. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidos.

_____. s/f. "El efecto de lo real". En: VV.AA. *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: EBA.

BELGRANO RAWSON, Eduardo. 1993. *Fuegia*. Buenos Aires: Sudamericana.

BEVERLEY, John. 2004. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana.

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

BRIONES, Claudia. 2002. "Mestizaje y Blanqueamiento como Coordenadas de Aboriginalidad y Nación en Argentina". En: *Runa*. Buenos Aires, Nº 23, 61-88.

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

CERTEAU, Michel de. 1999 (1974). "La belleza del muerto".

En: *La cultura en plural.* Buenos Aires: Nueva Visión.

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

- DARWIN, Charles R. 2003 (1839). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo.* Buenos Aires: El Elefante Blanco.

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

- HAMON, Philippe. 1973. "Un discurso presionado". En: *Poétique.* Paris: Seuil, 16.

- HOBSBAWM, Eric; Terence Ranger. 2002 (1983). "Introduccion: la invención de la tradición". En: *La invención de la tradición.* Barcelona: Crítica.

- MARIN, Louis. 1993. "L' être de l'image et son efficace". En: *Des pouvoirs de l'image.* Paris: Seuil.

- PENHOS, Marta. 2005. "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". En: *Arte y antropología en Argentina.* Buenos Aires: FIAAR.

- _____. 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.

- _____. 1994. *La imagen del indio en la plástica argentina. Un análisis a partir del conflicto alteridad-identidad.* Informe final, Beca de Perfeccionamiento, UBA (inédito).

- _____. 2002. "Saint Louis 1904. Argentina on stage". En: Volker Barth (ed.). *Identity and universality.* París: Bureau International des Expositions.

- POPPER, Julio. 2003 (1890). *Atlanta. Proyecto para la fundación de un pueblo marítimo en Tierra del Fuego y otros escritos.* Buenos Aires: EUDEBA.

- ROJAS, Ricardo. 1954 (1910). *Blasón de plata.* Buenos Aires: Losada.

- SCARZANELLA, Eugenia. 1996. "Fotografías de indios: misioneros salesianos y documentación etnográfica de Tierra del Fuego". En: Chiara Vangelista. *Fronteras, etnias, culturas. América Latina, siglos XVI-XX.* Quito: Abya-Yala, 149-168.

- SONTAG, Susan. 1981. *Sobre la fotografía.* Barcelona: Edhasa.

- STAGNARO, Adriana. 1993. "La antropología en la comunidad científica: entre el origen del hombre y la caza de

cráneos-trofeo (1870-1910)". En: *Alteridades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, año 3, Nº 6, 53-65.

- STOCKING, George. 1985. *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. London: The University of Wisconsin Press.

- VUGMAN, Laura Inés. 1995. "Conmemorando: del pasado del territorio a la historia de la Nación Argentina en las ferias y exposiciones internacionales del Cuarto Centenario". En: *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*. Buenos Aires, Vol. XXII, 69-87.

- WILLIAMS, Raymond. 2000 (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Peninsula.