

## *El silencio de las imágenes. Las ilustraciones a Una excursión a los indios ranqueles*

Amanda Salvioni  
UNIVERSITÀ DI MACERATA

---

### ABSTRACT

---

*A Travel to the Ranquel Indians*, by L.V. Mansilla, has been defined as the only text of Nineteenth Century Argentinian literature where the voices of natives clearly emerged. Nevertheless, in the history of its reception these voices were silenced by white society and the book was reduced to its anecdotal dimension. Paradoxically, the more the natives became mute, the more they were visible, converted into images, icons and mere representations. At the same time, more and more illustrations were included in the editions of the book. This essay aims to demonstrate how the illustrations were decisive in the repositioning and resemantization of the text.

**Keywords:** Argentinian Literature, Indians, Illustrations.

*Una excursión a los indios ranqueles*, de L.V. Mansilla, ha sido definido como el único texto de la literatura argentina del siglo XIX que deja emerger las voces de los indígenas. Sin embargo, en la historia de su recepción dichas voces fueron silenciadas y el texto fue reducido a su dimensión anecdótica, editado para la infancia con fines pedagógicos. Paradójicamente, a medida que los protagonistas indígenas enmudecían, se volvían más visibles, convertidos en imágenes, íconos, meras representaciones. El ensayo pretende demostrar que las ilustraciones del texto fueron centrales en ese proceso de desplazamiento y resemantización del texto.

**Palabras claves:** Literatura Argentina, Indígenas, Ilustraciones.

---

A partir de su primera publicación, en 1870, *Una excursión a los indios ranqueles* fue reimpresso innumerables veces, la mayoría de las cuales en ediciones ilustradas. Los motivos de la presencia insistente de imágenes en la transmisión del texto de Lucio V. Mansilla, bastante inusual con respecto a otras obras canónicas de la literatura argentina<sup>1</sup>, parecen ser principalmente dos, uno inmanente al texto, y otro de carácter más bien extratextual.

Por un lado, el relato de Mansilla no solo está escrito en una prosa densamente descriptiva<sup>2</sup>, sino que tiene una fuerte dimensión ostensiva: el gesto del que surge la narración, de hecho, es el de mostrar lo que el narrador/testigo dice haber visto en la Tierra Adentro, ese espacio habitado por los ranqueles y ocultado a los ojos de su lector implícito, blanco y urbanizado, que necesita ser puesto a la vista, enseñado. El relato testimonial de Mansilla abunda en figuras vinculadas con la visión y sus posibilidades de representación verbal: hipotiposis, focalizaciones, primeros planos, cortes, perfiles, panorámicas, uso de tópicos iconográficos, figuras que son, a su vez, expresión de un “subconsciente pictórico” del texto que, en las palabras de Louvel, “no puede ser ignorado, ya que representa una dimensión esencial de lo legible” (Louvel 2011, p. 16)<sup>3</sup>. Podría decirse, simplificando, que la naturaleza misma del texto ha favorecido la transposición del código verbal al visual, por medio de imágenes gráficas, ya sea mapas, retratos, paisajes o cuadros costumbristas, que reflejan o complementan las descripciones. Sin embargo, la relación entre esos dos irreductibles sistemas de signos – la descripción verbal y su ilustración visual – termina generando una tensión más bien oximórica. Las ilustraciones, que varían a lo largo del tiempo en las diferentes ediciones, ponen de relieve las convenciones propias que rigen la representación visual de los indios o del espacio pampeano; las láminas obedecen a un sistema de convenciones y a una “gramática” propia de la imagen que se desarrolla paralela e independientemente del texto y de su semántica y, en algunos casos, en abierta contradicción con ella.

---

<sup>1</sup> Se esbozan aquí los primeros resultados de una investigación que toma en consideración las ediciones ilustradas de algunas obras de la literatura argentina del siglo XIX, entre las cuales el *Martín Fierro* de José Hernández, y el *Facundo y Recuerdos de provincia*, de Domingo F. Sarmiento, y varias obras de Juana Manuela Gorriti.

<sup>2</sup> Sin querer atribuir a la escritura de Mansilla un carácter sola y esencialmente etnográfico, la red de significantes que construye alrededor de los indios observados, con sus múltiples estratos de contextos, objetos, paisajes, comportamientos, conductas, intenciones, sentimientos, gustos, opiniones, saberes y pasiones, es lo más cercano a la idea de “descripción densa”, según la definición de Geertz, que se pueda imaginar para la época.

<sup>3</sup> “Pictorial subconscious”, en realidad, es la expresión usada por Liliane Louvel a la hora de definir el espacio intermedio e indeterminado de la significación, derivado del encuentro entre texto e imagen y del deseo de mezclar dos objetos incommensurables. Lo uso aquí, por su eficacia, para indicar el sustrato visual de la escritura de Mansilla.

Por el otro lado, las ilustraciones responden al uso social del libro de Mansilla, que, en un primer momento, sirvió para brindar una imagen verosímil, comprensible y asimilable del indio pampeano al público de la capital, con el objetivo de instalar la cuestión indígena en el debate nacional y, sucesivamente, construir una memoria póstuma del indio en tanto actor social invisibilizado o, mejor dicho, silenciado. A partir del clima cultural del Centenario, además, las ediciones de *Una excursión a los indios ranqueles* estuvieron marcadas por una fuerte intencionalidad pedagógica, tanto en sentido estricto, con sus numerosas adaptaciones para la infancia, como en sentido más amplio, dentro de ese vasto programa educativo que pretendía restaurar la identidad nacional frente al aluvión inmigratorio y, al mismo tiempo, difundir un sentimiento americanista. Las ediciones ilustradas, en esos casos, tendieron a amplificar, en la obra de Mansilla, una dimensión didascálica fatalmente reductiva; no creo que se haya investigado a fondo hasta qué punto el rol de las imágenes fue determinante en ese “desplazamiento neutralizador” (Viñas, 1982, p. 150)<sup>4</sup> del que el libro fue objeto en la historia de su recepción.

Efectivamente, interrogarse sobre la presencia de las ilustraciones en el texto, que haya sido o no autorizada por el autor, implica moverse dentro del marco de la estética de la recepción, ya que insta a considerar las imágenes como un factor clave en la construcción del sentido, históricamente determinado, del texto. Ahora bien, si la respuesta del lector y su horizonte de experiencias es central en dicha construcción del sentido, en el caso de Mansilla resulta indispensable tomar en cuenta los cambios de posicionamientos e ideologías en el público con respecto a las realidades extratextuales evocadas en el libro, o sea, las comunidades indígenas y su destino, el espacio pampeano y su nacionalización.

*Una excursión a los indios ranqueles* experimenta a corto plazo, en los veinte años entre 1870 y 1890, un cambio radical que afecta la realidad representada: la Conquista del Desierto, o sea el pasaje desde la política defensiva de Alsina a la política ofensiva de Roca, a partir de 1877<sup>5</sup>. En ese plazo temporal, que coincide con las primeras tres ediciones de la obra autorizadas por el autor, la cuestión indígena pasa de ser una emergencia nacional a ser un mero tópico del discurso, de la misma manera que el indio pasa de ser una amenaza física a ser objeto inerte del conocimiento científico por la incipiente etnografía o, a lo sumo, una

---

<sup>4</sup> Mi hipótesis de trabajo es profundamente deudora de la que fuera la primera lectura realmente innovadora del texto de Mansilla por obra de David Viñas, quien logró volver a colocar el libro en el centro del debate de los estudios literarios, antropológicos e históricos latinoamericanos.

<sup>5</sup> La “solución final” predicada por la Conquista del Desierto neutraliza, de hecho, la propuesta integradora del libro de Mansilla o, más bien, vuelve estéril su postura discursiva alternativa. Más que una propuesta política viable, Mansilla había localizado discursivamente los ranqueles, rodeándolos de sorpresivos significantes como *patria*, *civilización* o *nación* (Lazzari 1996), interrumpiendo, así, su aislamiento semántico en el discurso oficial.

imagen difusa e idealizada en la borrosa memoria colectiva. Ahora bien, ¿de qué manera las ilustraciones responden a ese cambio de horizonte de experiencias y, por consiguiente, a la construcción de un sentido más acorde, como diría Viñas, con el discurso del poder? La hipótesis sobre la que se basa este trabajo es que cuanto más el indio se vuelve mudo, silenciado por la violencia del Estado, tanto más se vuelve visible, icónico, representable.

*Una excursión a los indios ranqueles* ha sido definido como el único texto de la literatura argentina que permitió la emergencia de la voz indígena en el ensordecedor discurso oficial. En el libro de Mansilla los indios hablan, comentan, piden, inquietan, conversan, protestan, gritan, susurran, emiten sonidos, ruidos corporales, argumentan, manejan registros, usan tecnicismos con sorpresiva propiedad, pero sobre todo preguntan obsesivamente por sus tierras, por las vacas, por su destino. Su sucesiva “homologación con el silencio” (Viñas, 1982, p. 151) coincide con la neutralización del texto, convertido en relato pintoresco, o infantil, antologizado o adaptado, privado de sus componentes críticos centrales. Pero al tiempo que son acallados por esa recepción deformante del texto, los indios se vuelven más visibles, se convierten en imágenes, en meras representaciones estéticas. Es así que las ilustraciones presentes en las distintas y sucesivas ediciones, evolucionan hacia formas de la representación cada vez más refinadas. Las láminas ocupan un espacio cada vez mayor entre las páginas del texto; imponen su propia figuración por sobre las descripciones; exaltan, seleccionando escenas y detalles, los ingredientes pintorescos y anecdóticos del relato; acentúan, por medio de marcas estereotipadas y atemporales de etnicidad, los rasgos distanciadores del indio que los retratos verbales de Mansilla habían diluido. De esa manera, el predominio de la mirada permite soslayar más fácilmente las numerosas preguntas planteadas por el texto.

Por motivos de espacio, me limitaré a analizar las ediciones ilustradas publicadas en vida del autor, entre 1870 y 1890.

### **La edición de 1870**

Editada originalmente por capítulos, en forma de cartas entregadas diariamente al periódico *La Tribuna* de Buenos Aires, entre mayo y junio de 1870, el relato de Mansilla conoce un éxito inmediato, que lleva a los mismos editores del periódico a publicarlo en dos tomos, en diciembre del mismo año. Esa primera edición en volumen, además de dos cartas inéditas y un epílogo, incluye en el segundo tomo un mapa desplegable y una serie de cinco retratos, grabados por el artista Lázaro Almada.

El mapa, autógrafo de Mansilla y único elemento gráfico de su autoría, fue suprimido en todas las ediciones siguientes publicadas en vida del autor. El narrador mismo anuncia su existencia en el primer capítulo:

Tengo en borrador el croquis topográfico, levantado por mí, de ese territorio inmenso, desierto, que convida a la labor, y no tardaré en publicarlo, ofreciéndoselo con una memoria a la industria rural. (Mansilla, 1947, p. 4)<sup>6</sup>

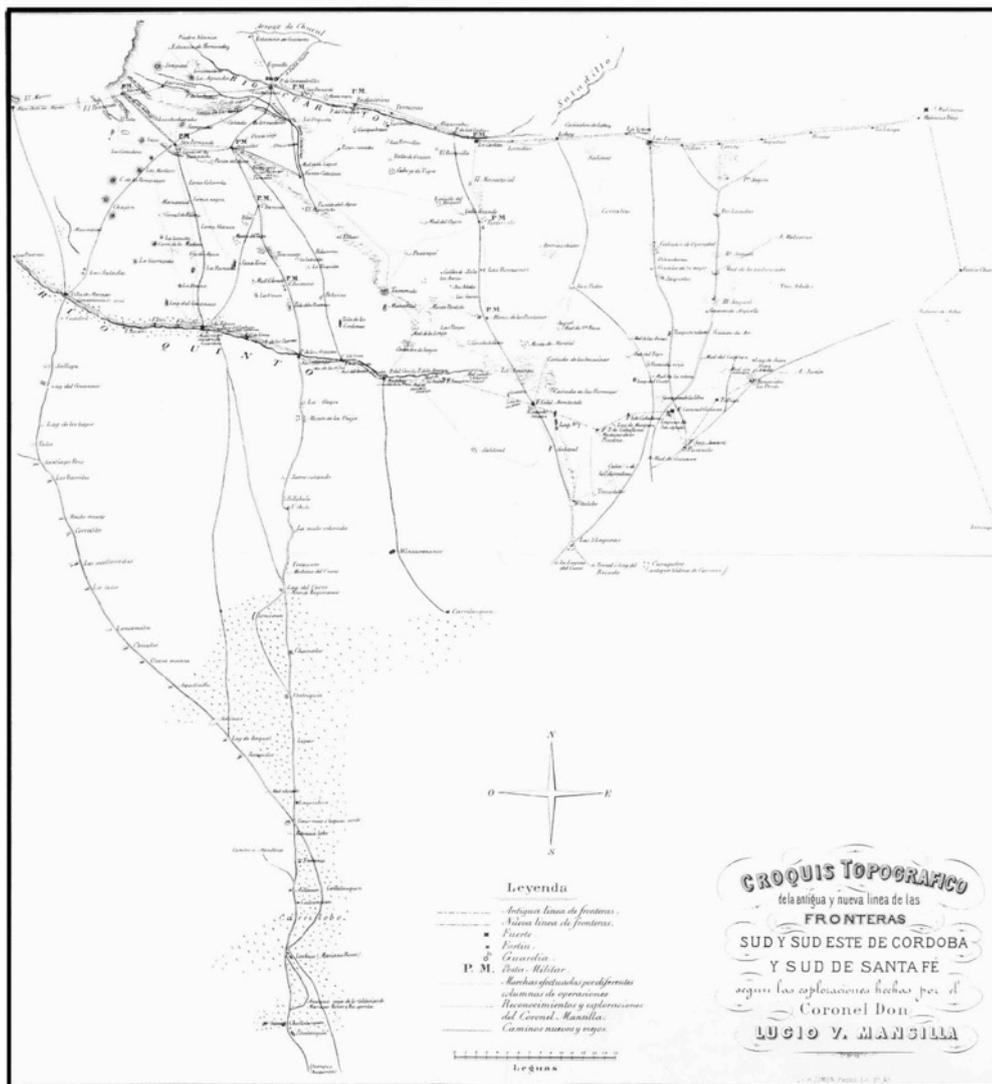


Figura 1. Croquis topográfico

Dibujado con anterioridad respecto a la escritura del texto, el mapa parece ser concebido por Mansilla como elemento independiente, destinado a ser

<sup>6</sup> Para la citas se utiliza aquí la edición que salió en 1947 al cuidado de Julio Caillet-Bois, ya que ésta presenta menores problemas editoriales entre las ediciones modernas, y resulta de más ágil consultación.

publicado autónomamente, acompañado por una “memoria” con explícitos fines utilitarios. Sin embargo, queda claro que su mención en el relato justo al principio, cuando el narrador se dispone a contar su viaje a la Tierra Adentro, funciona como el “scene setting” propio de la escritura etnográfica (Geertz, 1989, p. 11 y *passim*), en que el narrador prepara el escenario de su futuro encuentro con el Otro. En el “scene setting” etnográfico se construye y se manifiesta la identidad del autor, se establece la relación entre éste y su texto, y se funda el pacto con el lector. Ahora bien, la escena que arma Mansilla en el primer capítulo, después de un largo incipit digresivo que ubica al narrador dentro de una sociedad selecta de hombres blancos y cosmopolitas, es la de un soldado que recorre a caballo el desierto argentino, registrando sus longitudes, sus proporciones y sus relieves con la diligencia de un militar y la leve perseverancia de un flâneur:

Más de seis mil leguas he galopado en año y medio para conocerlo y estudiarlo. No hay arroyo, no hay un manantial, no hay una laguna, no hay un monte, no hay un médano donde no haya estado personalmente para determinar yo mismo su posición aproximada y hacerme baquiano, comprendiendo que el primer deber de un soldado es conocer palmo a palmo el terreno donde algún día ha de tener necesidad de operar. (*ibid.*)

La escena no solo no deja lugar a dudas de que el narrador “ha estado allí”, poniendo las bases de su autoridad de baquiano, sino que traza en el espacio geográfico los rastros de sus “correrías azarasas y lejanas”. El mapa no solo está aludido explícitamente, sino que se encuentra íntimamente compenetrado en la escritura, que delinea las distancias y los accidentes topográficos con la precisión de un portolano.

A su vez, el croquis, denominado así con exactitud, para subrayar que se trata del borrador de un mapa militar hecho a mano sobre la marcha, no hace sino “representar espacialmente las distancias que el texto sugiere con imágenes” (Iglesia, 2003, p. 553). Consultable durante la lectura del libro, gracias al formato desplegable, el croquis dibuja ríos, rutas y caminos, lagunas y salitrales, montes, fortines y tolderías; registra una toponimia mixta, hecha de nombres indígenas y españoles, los mismos que se encuentran mencionados, traducidos o comentados en el texto; hace visibles los logros militares de Mansilla, quien se jacta de haber hecho avanzar la frontera – “Muchos miles de leguas cuadradas se han conquistado” (Mansilla, 1947, p. 4) – y se convierte, así, en el auxilio visual del lector, para que no se extravíe en el relato y ancle su lectura a una noción geográfica concreta. Pero el croquis pone sobre todo en evidencia lo que también se hace implícito en la narración, o sea que la intensidad de los trazos dibujados entre el Río Cuarto y el Río Quinto, la región más conocida de la frontera

meridional, contrasta con la icónica exigüidad de las líneas que bajan hacia el Sur del Río Quinto, uniéndose en un punto indefinido que recae fuera de los límites del dibujo. Y si el texto celebra la sobria belleza del territorio entre los dos ríos fronterizos, apto para ser ocupado por una sociedad operosa y productiva – “Qué hermosos campos para cría de ganados son los que se hallan encerrados entre el Río Cuarto y Río Quinto!” (*ibid.*) – lo que queda más al Sur “sólo puede ser poblado de relatos” (Iglesia, 2003, p. 553).

Con el mapa – tanto el croquis real como el que subyace en la escritura – Mansilla apuntala su autoridad discursiva basada en el conocimiento empírico del territorio y establece, una vez por todas, una relación especial entre el viaje y la narración. Si los bordes del mapa demarcan también los límites de la experiencia y de su relato, desplazarse en ese espacio significará, entonces, dejar tras de sí palabras como huellas, hacer que su rumbo incierto por la llanura se identifique con la línea tortuosa y fragmentada de la narración.

A medida que ésta avanza, el espacio recorrido se vuelve paisaje, dejando que el texto funde una imagen literaria del desierto totalmente inédita. A partir de ahí, Mansilla puede enmendar severamente las anteriores descripciones literarias del paisaje pampeano, especialmente la que Sarmiento incluyera en el *Facundo*, desmentir los lugares comunes – como aquel de la llana horizontalidad de la pampa – y afrontar con virtuosismo los desafíos de su representación. En las palabras de Andermann, el relato de la excursión y sus mapas son verdaderos actos de fundación: la caminata hacia el Otro “funda un territorio, un espacio de la representación, un universo de sentidos” (Andermann, 2003, p. 13).

La edición de 1870 incluye, como se ha dicho, una serie de retratos, con toda probabilidad encomendados al ilustrador en un plazo muy breve, dada la precipitación con la que el libro se publica. Precipitación, por otra parte, típica de la personalidad y de la conducta empresarial del editor, Héctor Varela, al punto que ni siquiera el mismo Mansilla llega a tiempo para revisar el texto<sup>7</sup>. Los retratos están firmados por Lázaro Almada, quien se desempeñaba, por ese entonces, como grabador, después de destacarse como escultor de lápidas funerarias y editor, en la época de Rosas, del *Diario de la tarde*.

Los cinco retratos de Almada, copiados probablemente todos de fotografías de la época, constituyen una galería de sujetos representados de frente, sin elementos de contexto, el cual está sugerido únicamente por la pose y los indumentarios. En ese sentido, su grado de elaboración es mínimo. También la elección de los personajes a retratar parece casual, o poco meditada. Además del retrato de Mansilla, que aparece en la portada, Almada dibuja a cuatro ranqueles,

---

<sup>7</sup> “El autor no ha podido corregir este tomo – se lee en una nota de portada – por cuya razón el lector hallará algunas imperfecciones de estilo, que serán subsanadas en una segunda edición.”

dos personajes del relato, la china Carmen y Caiomuta, y dos figuras genéricas, también un hombre y una mujer.

Según Bonifacio del Carril<sup>8</sup>, el retrato de Mansilla estaría copiado de una fotografía tomada dos años antes de la publicación del libro, durante la guerra del Paraguay, cuando se encontraba al mando del batallón 12 de línea, cuyo número, efectivamente, aparece en el quepí, como una insignia heroica. Lo cierto es que Mansilla es retratado en la pose y atuendo con los cuales ya se lo conocía muy bien: barba larga y ancha, mirada penetrante y severa, quepí y una manta tapándole el uniforme de coronel, que ya por ese entonces había perdido, desde que había sido suspendido del grado militar. Se trata de una efigie ya consolidada en muchas fotografías de la época: el consabido cuidado con el que Mansilla construía su imagen pública pasaba también por el uso de la fotografía para capitalizar su imagen, multiplicarla o deformarla (Molloy, 1980).

En este caso, si la barba ya es el signo distintivo del "personaje" Mansilla, el indumento emblemático, más que el quepí militar, es justamente la manta o, más

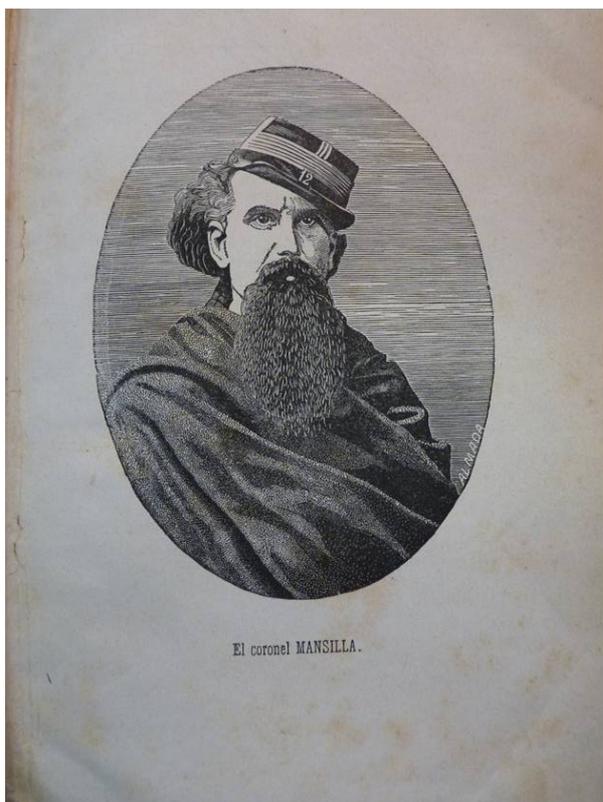


Figura 2 L. Almada El coronel Mansilla

*colorado.*

Por usar capa colorada me han creído caudillo de malas intenciones. Pero entonces, ¿cómo dicen que el hábito no hace al monje?

bien, la capa, que le cubre los hombros. La capa aparece en pasajes cruciales del texto: "Llevaba una capa colorada, una linda aunque malhadada capa colorada", enuncia el narrador al contar uno de sus primeros encuentros conviviales con los indios, para después dar lugar a una de sus habituales digresiones con progresión ascendente y ritmo in crescendo:

Yo tengo la pasión de las capas, que me parece inocente, dicho sea de paso.

En el Paraguay usaba capa blanca siempre.

Hasta dormía con ella.

Mi capa era mi mujer.

Pero, ¡qué caro cuestan a veces las pasiones inocentes!

Por usar capa colorada me han negado el voto en los comicios.

Por usar capa colorada me han creído

<sup>8</sup> El escritor e historiador es autor de la nota iconográfica que acompaña la edición del texto de 1989, por la editorial Emecé.

Decididamente, Figueroa es quien tiene razón: “Pues el hábito hace al monje, por más que digan que no.”

Me quité la histórica capa, me puse de pie, me acerqué a Epumer, y dirigiéndole palabras amistosas, le dije:

- Tome, hermano, esta prenda, que es una de las que más quiero.

Y diciendo y haciendo, se la coloqué sobre los hombros.

El indio quedó idéntico a mí [...] (Mansilla, 1947, p. 143)

El indumento con el que Mansilla aparece en el retrato de Almada es, sin lugar a dudas, una marca de identidad del narrador. Surge de su “inclinación a lo pintoresco” (*ibid.*), obedece a instintos pasionales y forma parte de la construcción de un personaje público excéntrico, que reúne elementos propios de la elegante y cosmopolita aristocracia liberal porteña y del antiguo criollismo rosista, que asumía el traje gauchesco como distintivo político. Si el color rojo es identificado como pertenencia al partido federal, entonces la capa no puede sino ser colorada: Mansilla, sospechado de apoyar la causa federal por su relación familiar con el tío materno, Juan Manuel de Rosas, a pesar de sus opuestas actuaciones políticas, no renuncia al deseo de provocar, arriesgándose al juego sutil del camuflaje y de la confusión entre identidad y apariencia. Dicha confusión entre federales y unitarios y entre indios y blancos, en fin, entre civilización y barbarie, culmina cuando Epumer, vestido de la capa del coronel, “queda idéntico” a él. El juego de identidades y apariencias está íntimamente ligado a la crítica que Mansilla mueve a la dicotomía sarmientina entre civilización y barbarie, categorías que se habían vuelto eminentemente políticas, y que Mansilla quiere desarticular, restándoles sentido.

Los retratos de indígenas firmados por Almada también están tomados de fotografías, lo cual les confiere, aparentemente, la autoridad de documentos originales. Ahora bien, no hace falta destacar que el retrato, ya de por sí, es una forma simbólica que obedece a convenciones o estereotipos de la representación, y refleja imágenes mentales o metafóricas más que imágenes reales. Los retratos registran no tanto la realidad, sino una ilusión social, una performance especial de los sujetos retratados, y son testimonios de las expectativas, de los valores y de las mentalidades de quienes los realizan (Burke, 2004, p. 36). Esta constatación no pierde validez en el caso de los retratos fotográficos. Burke recuerda como el fotógrafo Roy Stryker ya en los años '40 sostenía la tesis según la cual, cuando un fotógrafo elige un sujeto, se dispone a trabajar en base a un prejuicio paralelo al que rige la labor de un historiador (*ivi*, p. 27).

La fotografía etnográfica en la Argentina se practica desde 1860, gracias a la presencia de fotógrafos como Benito Panunzi y Esteban Gonnet, cuyas obras se exhibirán en los flamantes museos etnográficos o de ciencias naturales del país. La producción visual acompaña tanto los procesos históricos que preceden y siguen la Conquista del Desierto, como el nacimiento de la antropología

científica, procesos de los cuales comparte las mismas lógicas. El “colonialismo de la imagen” (Giordano, 2012) impuesto por la fotografía etnográfica tiende a asignar identidades deformadas, a atribuir a las más diversas poblaciones indígenas las mismas marcas visuales, como la desnudez o la vestimenta precaria, los artefactos – lanzas, arcos y flechas – y los adornos – aros, pulseras, tocados, cintas – para confeccionar modelos de lo bárbaro y lo primitivo, e imponer una imagen homogénea de la diversidad cultural del país.

Los retratos de Almada tienden a poner en evidencia dichas marcas visuales, como en el caso del grabado *Tipo de mujer ranquelina*, cuyo título subraya, involuntariamente, la tipificación y reducción a modelo de los personajes representados.

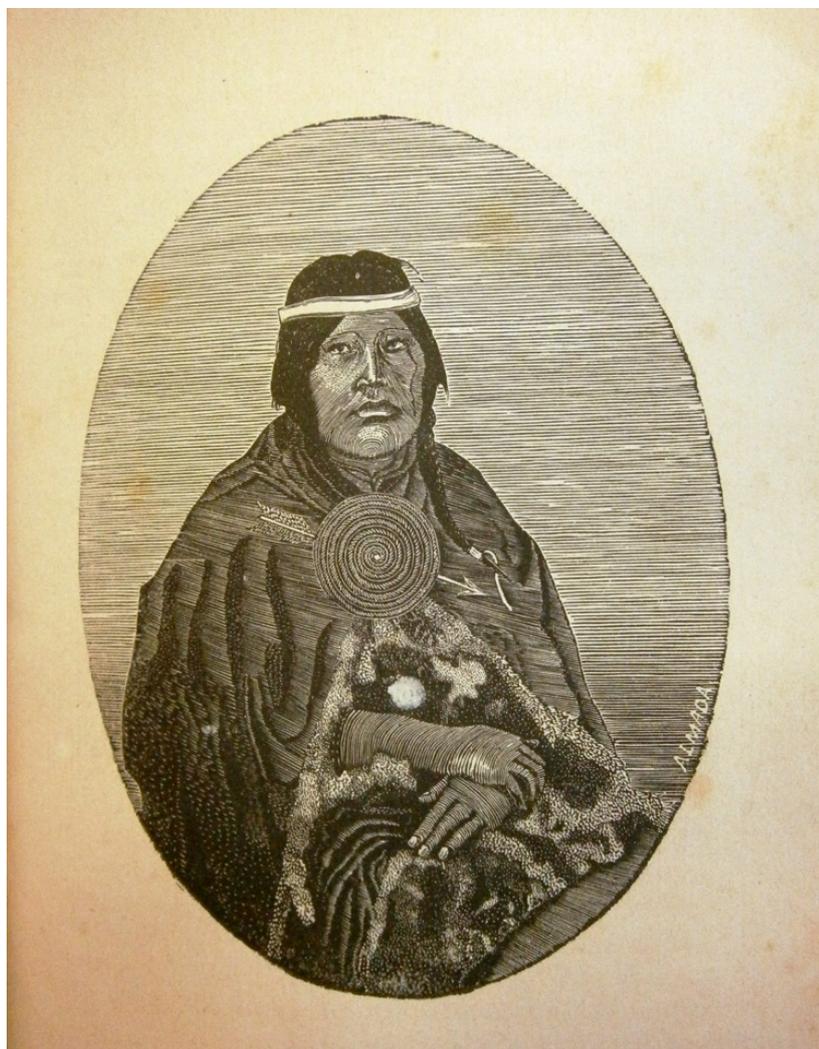


Figura 3 L. Almada, *Tipo de mujer ranquelina*.

El retrato ejemplifica la construcción de lo étnicamente verosímil en la producción visual de la época. Por otra parte, la imagen adhiere a las numerosas

descripciones textuales del atuendo femenino ranquel contenidas en el libro de Mansilla: “brazales de cuentas de muchos colores y de plata, collares de oro y plata, el colorado pilquen (la manta), prendida con un hermoso alfiler de plata como de una cuarta de diámetro, aros en forma de triángulo [...]” (Mansilla, 1947, p. 100)

Del mismo modo, el retrato del otro personaje genérico dibujado por Almada, el *Cacique ranquelino vestido de parada*, responde a una tipificación obtenida con un procedimiento bastante usual, o sea el recurso a una imagen cualquiera, que no pertenece necesariamente al grupo étnico del individuo que se está retratando, modificada agregando o remplazando elementos tipificadores mediante el dibujo. Almada parecería recurrir, en este caso, a la foto del cacique tehuelche Casimiro, tomada por Meeks y Kelsey en 1865, modificando por completo su atuendo que, por obvios motivos, no corresponde a las descripciones de la vestimenta ranquel hecha por Mansilla, y manteniendo solo la fisonomía del rostro.



Figura 4 L. Almada, *Cacique ranquelino vestido de parada*.

Notablemente, Almada viste el cacique ranquel con el uniforme del ejército argentino, según acostumbraban hacer en los retratos de los “indios amigos”, o sea aquellos caciques que reconocían la soberanía del estado nacional, como hiciera Casimiro en 1868. Sin embargo, si bien en el texto de Mansilla aparecen de vez en cuando ranqueles vestidos con uniformes o indumentos de

“blancos”, su descripción de los tres caciques confederados y de los capitanejos ranqueles no apunta a su caracterización en tanto “indios amigos”, sino todo lo contrario.

Los retratos de los ranqueles identificados como personajes del relato obedecen a la misma lógica, en parte deformante, de la realidad descrita en el libro. Quizás lo más notable sea la selección de los personajes mismos. Almada decide representar, por un lado, a un personaje menor y de escasa relevancia en el desenlace, y por el otro, el personaje femenino central, de suma importancia, pero ambos totalmente desprovistos de caracterización física en el texto.



Figura 5 L. Almada, *Caiomuta*.

El indio Caiomuta, hermano del cacique Baigorrita, encarna en el texto el tipo del “indio malo” o “indio gaucho”, es decir, del indígena irreducible y refractario a cualquier forma de disciplina y respeto. Mansilla no lo describe somáticamente, pero su caracterización psicológica – “insolente, violento, audaz, aborrecido de la generalidad” (Mansilla, 1947, p. 256) – es contigua a la descripción física de su hermano, el cacique Baigorrita. En el retrato de Almada, las características somáticas de

éste parecen extenderse a Caiomuta: Baigorrita es parecido a “un árabe”, con sus “ojos negros, grandes, brillantes, su nariz respingada y abierta, su boca regular, sus labios gruesos, [...]” (*ibidem*). En cuanto a la forma de vestir, contrariamente al *Cacique ranquelino vestido de parada*, la imagen de Caiomuta/Baigorrita reproduce la fórmula recurrente en el texto, que describe la vestimenta ranquel como idéntica al traje del gaucho. El mismo cacique general de las pampas, Mariano Rosas, “se viste como un gaucho, paquete, pero sin lujo [...] camiseta de Crimea, mordoré, adornada de trencilla negra, pañuelo de seda al cuello, chiripá de

poncho inglés, calzoncillo con fleco, bota de becerro, tirador con cuatro botones de plata y sombrero de castor fino, con ancha cinta colorada” (*ivi*, p. 185). Por otra parte, la vestimenta gaucha no es sino el más evidente de los fenómenos transculturales de la frontera pampeana, ya que acoge prendas de la cultura mapuche y de la tradición blanca, por más que Mansilla, en su célebre arenga a los ranqueles, reconstruya su historia en una sola dirección: “Les hemos enseñado a andar a caballo, a enlazar, a bolear a usar poncho, **chiripá**, calzoncillo, bota fuerte, espuela, chapeado” (*ivi*, p. 308), ante la protesta y el escepticismo de su auditorio.

Finalmente, el retrato de la china Carmen presenta muchos puntos de contacto con el *Tipo de mujer ranquelina*, aunque el primer plano reduce las distancias y pone en evidencia los detalles del rostro. A pesar de que se trata del personaje femenino más importante del libro, el narrador no la describe nunca en sus rasgos somáticos, ni en su forma de vestir. Sólo se la menciona como “una mujer de veinticinco años hermosa y astuta” (*ivi*, p. 6).

Carmen integra la comisión o embajada ranquelina ante el coronel Mansilla en Río Cuarto, y lo acompaña en toda la travesía, guiándolo, protegiéndolo y haciéndole de intérprete, o “lenguaraz, que vale tanto como secretario de un ministro plenipotenciario” (*ivi*, p. 7). Pero, sobre todo, Carmen es “confidente y amiga” del coronel, heredera de una antigua tradición de mujeres indias destinadas a habitar el espacio de la negociación y de la ambigüedad entre

dos géneros y culturas: “A haber dado con otro Hernán Cortés habría podido llegar a ser peligrosa y fatal para mí, desacreditando gravemente mi gobierno fronterizo” (*ibidem*).

Los retratos de Almada fueron utilizados para ilustrar algunas de las ediciones modernas de la *Excursión*, como la edición Estrada, de 1959, al cuidado de Mariano de Vedia y Mitre, que reproduce *Tipo de mujer ranquelina*, y la edición Emecé, de 1989, cuya investigación iconográfica está al cuidado de Bonifacio del Carril, y que reproduce las láminas en su totalidad, además de numerosas fotos de Benito Panunzi y litografías de Carlos Pellegrini.



Figura 6 L. Almada, *La China Carmen*

## La edición de 1890

El “subconsciente pictórico” del texto de Mansilla, del que se hablaba al principio, o si se quiere, su “substrato cartográfico”, debieron de ser percibidos por los lectores especializados de la época, y le valieron el premio del Segundo Congreso Internacional de Geografía, celebrado en París, en 1875. Una nueva edición del texto salió entonces en Leipzig, en 1877, en una colección de escritores en lengua española, por el editor F.A. Brockhaus. Esa segunda edición suprimió el mapa y los grabados de Almada, y no enmendó el texto en ninguna parte. A raíz del renovado éxito de público y del reconocimiento científico, Mansilla autorizó una tercera edición en 1890, por el editor Juan A. Alsina, más cuidada que las dos primeras desde el punto de vista tipográfico. La portada pone de relieve la presencia de “Ilustraciones de J. Bouche [sic], impresas en el Museo de La Plata”, y presenta una fotografía de Mansilla ya maduro, que marca la distancia con lo narrado. La manta, de nuevo, le cubre los hombros, pero deja

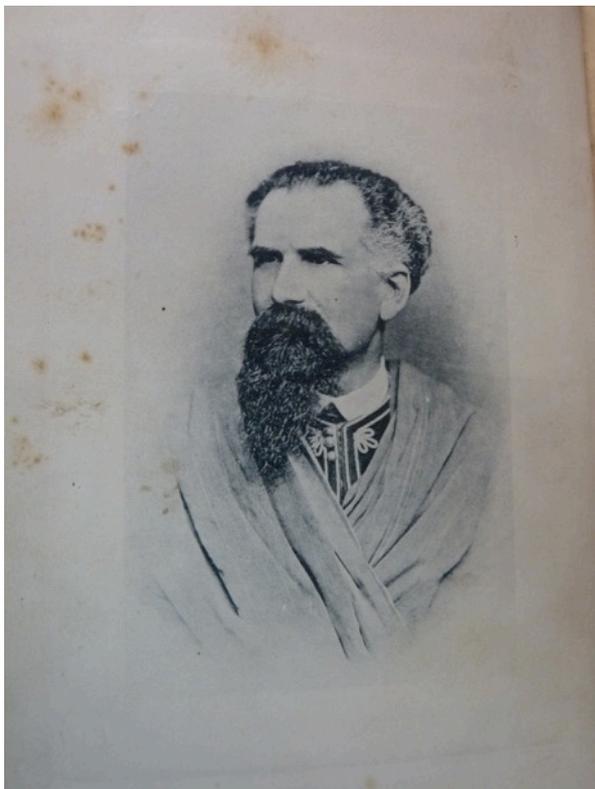


Figura 7 Retrato fotográfico de Mansilla en la portada de 1890

entrever el alto uniforme militar, cuyo grado, por ese entonces, Mansilla ya había recuperado.

### Las láminas de José Bouchet

El español José Bouchet, formado en Argentina en los talleres de Juan Manuel Blanes, se había afirmado en los '80 como uno de los principales intérpretes de la pintura de tema histórico, siendo autor de varias efigies de próceres, entre las cuales el célebre retrato de San Martín. En 1888 se le habían encomendado los frescos de la

rotonda del Museo de la Plata, que representan escenas de vida de los indígenas pampeanos. Su desempeño

en el Museo coincide, pues, con el trabajo preparatorio para las ilustraciones del libro de Mansilla, algunas de las cuales son copias de los frescos mismos.

El Museo de La Plata, inaugurado en 1888 bajo la dirección de F. P. Moreno, exhibe y pone al alcance del público la gran cantidad de material visual

producido en la época anterior y contemporánea a la Conquista del Desierto, y también una descomunal y controvertida colección de restos humanos. El altisonante lenguaje iconográfico de la decoración y la exhibición de los restos indígenas (entre los cuales los de Mariano Rosas), constituyen dos aspectos complementarios de una misma estrategia de apropiación de los nuevos espacios geográficos. Al mismo tiempo, logran borrar sutilmente los indígenas del presente nacional, negando su contemporaneidad (Fabian, 1983) y contemplándolos como restos prehistóricos. De esa forma, el Museo favorece la narración de la violencia fundacional del Estado positivista – la Conquista del Desierto – como la triunfante llegada de una forma totalizadora de autoconocimiento científico (Andermann, s.f.). En ese proceso de borramiento, paradójicamente, los indios se hacen más visibles, es más, se exhiben a la vista de todos para disimular su presencia, como la oculta evidencia de la carta robada de Poe.

Ahora bien, si el texto de Mansilla, a contramano de la retórica del '80, representa a los ranqueles localizados en un presente nacional e inscriptos en un sistema de marcas de contemporaneidad, las ilustraciones de Bouchet testimonian la voluntad de asimilar el libro a la misma ideología que subyace al coleccionismo científico y a la museología etnográfica de fin de siglo, propulsados por el colonialismo interno.

Bouchet selecciona tres tipos de ilustraciones: cuadros de vida indígena, anécdotas sobresalientes del relato y retratos de personajes principales. Su refinada cualidad artística hace convergir las miradas de los lectores en el espectáculo edificante de la belleza del desierto y de sus antiguos habitantes.

Los cuadros de vida indígena abundan de elementos de contexto y representan el espacio geográfico pampeano en tanto paisaje cultural de la Nación. Aguadas y guadales, pastizales, médanos, montes, relieves, indios y caballos, contradicen en cierta medida la imagen romántica y estereotipada de la pampa vacía, horizontal y monótona. En las composiciones, los seres humanos se insertan como elementos verticales y armónicos que tienden hacia el cielo apuntando a su inmensidad, como hacen notoriamente las puntas de lanzas en *Grupo de indios*.

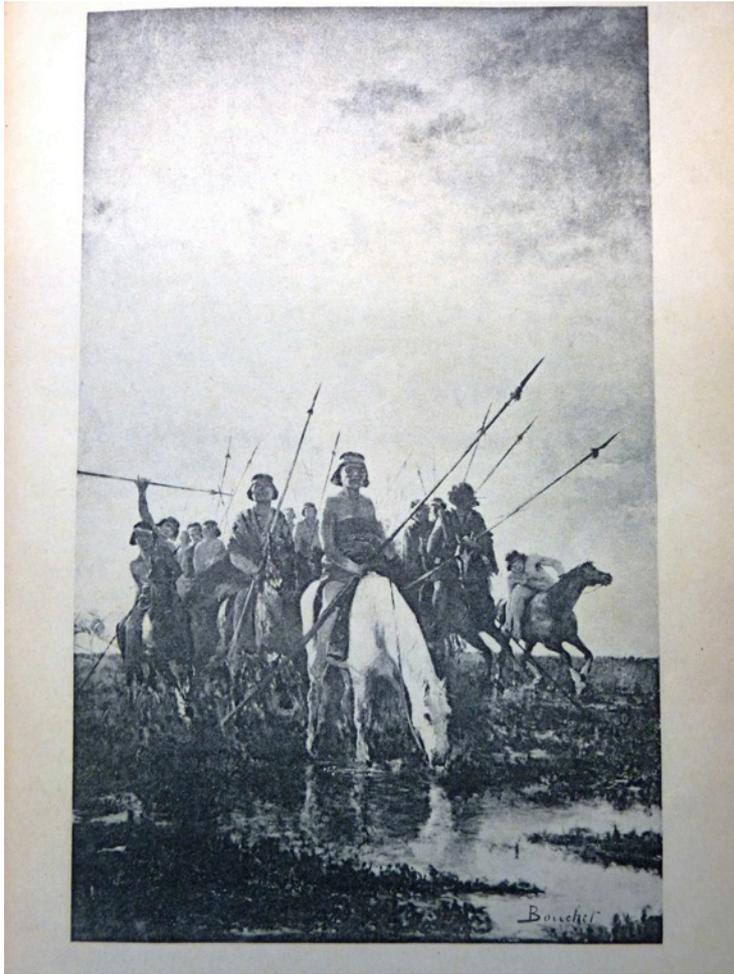


Figura 8 J. Bouchet, *Grupo de Indios*.

La baja línea del horizonte deja espacio a la puesta en valor del cielo, que retoma una larga tradición pictórica vinculada con la idea de lo sublime, aplicado a la verticalidad de los paisajes montañosos, por el paisajismo romántico europeo, y declinada horizontalmente en la gran llanura americana. Si en *Grupo de indios* el cielo, predominante en la mitad superior del cuadro, se refleja y se duplica en el espejo de agua donde abreven los caballos, en *Corrida de avestruces*, más de

la mitad de la composición está ocupada por el cielo poblado de nubes, cuyo movimiento se refleja en el pastizal despeinado por el viento, donde corren avestruces e indígenas a caballo.



Figura 9 J. Bouchet,  
*Corrida de avestruces.*

*Grupo de indios y Corrida de avestruces* son copias de los murales al óleo pintados por Bouchet en el Museo de la Plata, y no se refieren a precisos episodios del texto de Mansilla.

Las láminas correspondientes a escenas del relato son, en cambio, claramente concebidas como ilustraciones del libro.

*El indio acróbata* se refiere al momento crucial del texto, que narra el primer

encuentro con el Otro, es decir, con el indio que habita la Tierra Adentro, el recinto vedado ubicado más allá de la frontera, portador de una diversidad enigmática. Después de una larga marcha que ya ha ocupado quince capítulos del texto, al avistar un indio armado galopando a lo lejos, la narración se carga de suspenso. Frente a la incertidumbre, el personaje Mansilla decide acercarse, acelerando el encuentro. Entre todos los desenlaces posibles – agresión, fuga, diálogo – se termina produciendo el más improbable y sorprendente: “El indio sujetó el caballo, y con la destreza de un acróbata se puso de pie sobre él, sirviéndole de apoyo la lanza” (Mansilla, 1947, p. 77). Definitivamente, el código de comportamiento de la Tierra Adentro se nos presenta como un enigma, frente al cual Mansilla actúa como inspirado por el secreto conocimiento de sus leyes.

Seguí avanzando [...] El indio continuó inmóvil.

Estaríamos como a un tiro de fusil de él, cuando cayendo a plomo de su caballo, partió a toda rienda en mi dirección, pero visiblemente con el intento de que no nos encontráramos.

[...] Como ni el indio ni yo nos detuviésemos, llegamos a encontrarnos a la misma altura, pero en distintas direcciones. Hubiérase dicho que nos habíamos pasado la palabra, al vernos hacer alto simultáneamente. (*Ibidem*)

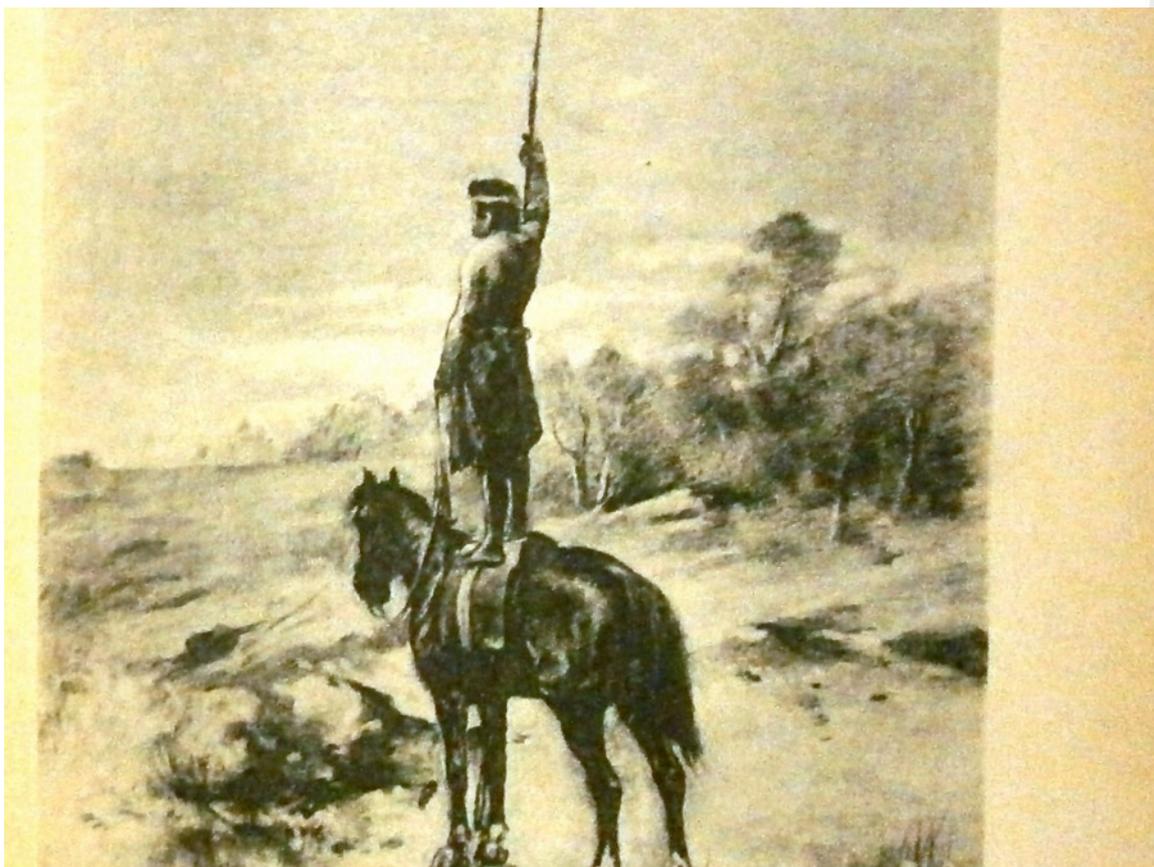


Figura 10 J. Bouchet, *El indio acróbata*.

Mansilla y el indio parecen realizar un secreto protocolo diplomático y alcanzan una misteriosa sintonía, más allá de cualquier forma de lenguaje. El texto celebra, de esa manera, el primer contacto entre civilización y barbarie, como un encuentro despojado de toda forma previsible de retórica, sin violencia ni palabras, solo desplazamientos opuestos y convergentes en el espacio.

El acróbata de Bouchet se sostiene sobre su caballo en un terreno en declive y abrupto, que parece volver aún más precario su equilibrio, “tan delicado como inútil” (Iglesia, 2002, p. 98), y que lo hace todavía más incomprensible y distante a los ojos del lector. Es el único de los episodios ilustrados por Bouchet donde Mansilla no está presente en la escena.

Efectivamente, Bouchet elige otro episodio para representar el encuentro entre indios y blancos, cinco capítulos más adelante. Se trata del primer contacto entre Mansilla y una embajada de Mariano Rosas, en el cual se desarrolla la primera conversación “en parlamento”, o sea la modalidad diplomática de la conversación ranquel. *El encuentro* se refiere, entonces, al primer contacto verbal, que se produce con la complicada mediación de intérpretes y delegados, obedeciendo a las reglas de la oratoria ranquelina. El ilustrador representa ese momento emblemático dibujando, a través de la composición, una simetría ideal: los dos grupos, ranqueles de un lado y blancos del otro, se colocan de frente, ocupando el espacio en un juego de llenos y vacíos que no deja lugar a la desarmonía. En el centro, las cabezas de los caballos se disponen de manera tal que permiten el acercamiento de los jinetes sin estorbarse, formando un arabesco; del lado de los blancos, el pastizal rellena el vacío causado por el número menor de hombres a caballo respecto al grupo de indígenas, salvando la simetría.



Figura 11 J. Bouchet, *El encuentro*.

Del mismo modo, en la lámina *El abrazo* los dos grupos se disponen simétricamente formando dos alas laterales que enmarcan a los personajes centrales, Mansilla y el indio Melideo. Se trata del ceremonial con el que el

cacique Mariano Rosas acoge al coronel en su toldería, la mítica Leubucó. En esa ocasión, el protocolo ranquel prevé que los hombres se saluden levantándose a turno del suelo, y Mansilla es puesto a la prueba por el indio más gordo de la tribu. El encuentro de Mansilla con el cacique general de las pampas se traduce, así, en un “pasaje de comedia”, aunque termina con las acostumbradas consideraciones de circunstancia acerca de la culpa de la civilización con respecto a la barbarie, es decir, las responsabilidades del Estado respecto a las poblaciones indígenas: “¿Qué más podían hacer aquellos bárbaros, sino lo que hacían? [...] ¿A quién la culpa, sino a nosotros mismos?” (*ivi*, p. 137).

En la ilustración de Bouchet, Mansilla, como parte del cuadro y de la acción, se integra perfectamente en la escena; ésta representa, una vez más, una ideal recomposición armónica del conflicto y de la violencia de la conquista.



Figura 12 J. Bouchet, *Los abrazos*.

Finalmente, *La junta* representa el clímax del relato, y no puede sino ocupar la última de las láminas narrativas que, vistas en secuencia, conducen justamente a ésta, en donde por fin el movimiento se detiene, los personajes se sientan, y el coronel adquiere absoluta centralidad.

La celebración de la junta es el fin último de la excursión de Mansilla a los ranqueles; es el momento de la ratificación del tratado de paz que las dos partes

ya firmaron, pero que es necesario volver a debatir a raíz de una modificación aportada por el presidente Sarmiento. Es también el momento en el que las voces de los indios emergen con claridad, inquietan, preguntan, desarman certidumbres, piden; pero, al mismo tiempo, es una puesta en escena, un diálogo de comedia, donde los interlocutores están conscientes de la ficción que los engloba y del futuro que los espera, pero todos se aferran a la tranquilizadora obligación de tener que recitar su papel hasta el final. La construcción narrativa logra dar cuenta magistralmente de todos esos matices, de todas las voces, los sobreentendidos, las ironías, los disimulos, las parodias, los enconos, y por sobre todo esto, la trágica conciencia del final inminente.

La ilustración de Bouchet subraya, sobre todo, el protagonismo histriónico de Mansilla, y recompone la pluralidad de las voces en un esquema compositivo circular: el círculo de los hombres reunidos en la junta es contenido por un marco mayor, formado por el monte, la línea del horizonte y el grupo de caballos, que inscribe la escena representada en la totalidad armónica de un universo geográfico y humano cerrado e ideal.

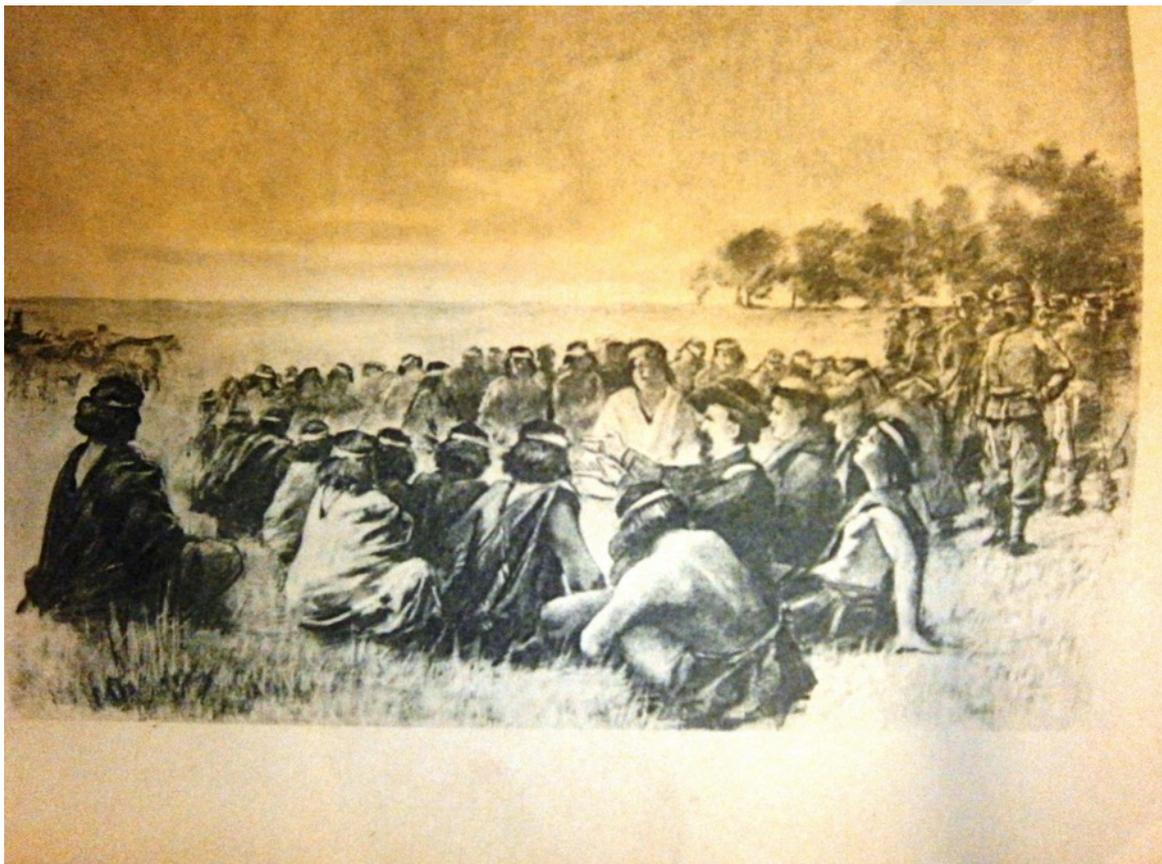


Figura 13 J. Bouchet, *La Junta*.

Si la libertad de interpretación y composición de Bouchet es evidente en los cuadros de vida pampeana y en las escenas de contenido narrativo, los

retratos de personajes muestran, una vez más, la necesidad de recurrir al modelo fotográfico. Aparentemente, la búsqueda del efecto de realidad o de lo étnicamente verosímil, se hace más apremiante a la hora de representar a los individuos y sus subjetividades. Las imágenes narrativas requieren de mayor atención a la composición, para superar el efecto de estaticidad y producir una ilusión de movimiento, usando la colocación de las figuras en el espacio para simular la temporalidad de las secuencias narrativas. El retrato, en cambio, no busca recrear el movimiento en el espacio, sino que se concentra en el detalle del dibujo y en la búsqueda de verosimilitud.

Bouchet, quien se encontraba trabajando en el Museo de La Plata, disponía, en ese sentido, de una gran cantidad de imágenes fotográficas, resultado de expediciones científicas y de la labor de fotógrafos independientes, ya que el Museo funcionó desde el principio como centro de investigación etnográfica. Sin embargo, para retratar a dos de los personajes principales – Epumer y Mariano Rosas – el ilustrador se sirvió de una única, cómoda foto colectiva, expuesta en una de las salas, tomada a la familia del cacique mapuche Manuel Namuncurá.

Bouchet decide seleccionar, para sus retratos, el rostro del propio Manuel Namuncurá, al cual atribuye la identidad de Epumer, y el de un hermano suyo, Karümañ, para elaborar el retrato de Mariano Rosas. De ese modo, el ilustrador prescinde de la concreta individualidad del jefe indígena en tanto sujeto histórico, y asimila a los ranqueles a una difusa otredad, incapaz ya de representar una amenaza y por lo tanto lista para encarnar el recuerdo del pasado.

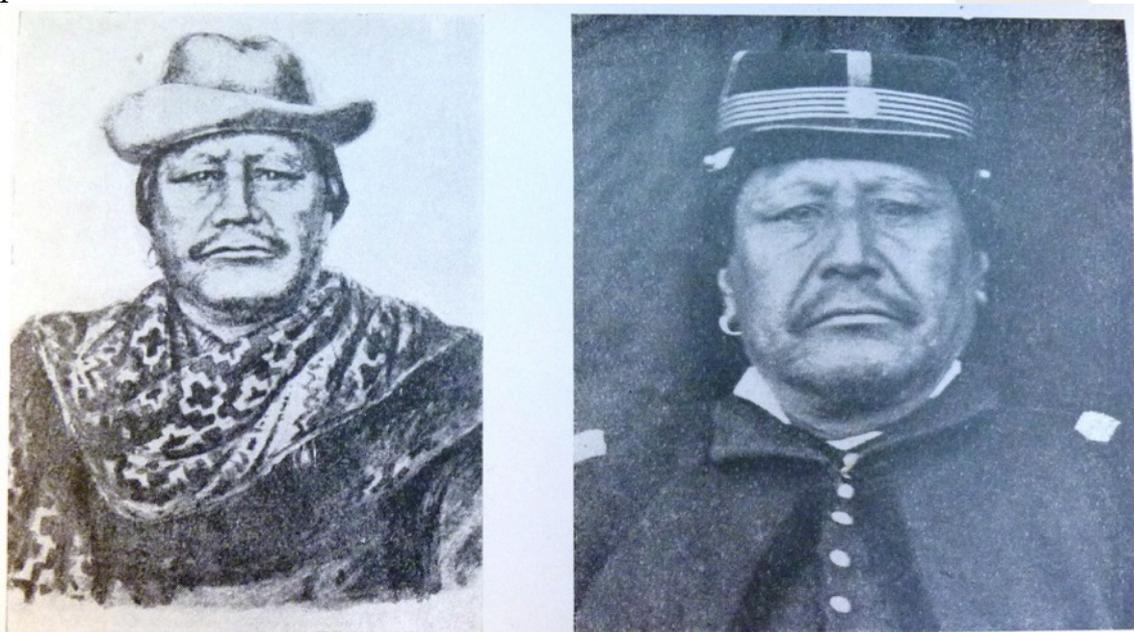


Figura 14 A la izquierda: J. Bouchet, *Epumer*; a la derecha: foto de Manuel Namuncurá, en el montaje de M. Vignati.

Falta preguntarse por qué Bouchet recurre precisamente a Manuel Namuncurá y su familia para sus retratos. Los rasgos físicos descritos por Mansilla corresponden de manera relativa: “Es un hombre como de cuarenta años, bajo, gordo, bastante blanco y rosado, ñato, de labios gruesos y pómulos protuberantes, lujoso en el vestir, que parece tener sangre cristiana en las venas” (Mansilla, 1947, p. 141). Sin embargo, también se puede conjeturar que Bouchet ya tuviera en mente a Manuel Namuncurá durante su lectura del texto, ya que éste era uno de los indios más retratados, a fines de los años '80. Hijo del célebre Calfucurá, Manuel Namuncurá había heredado de éste el cacicazgo general de Salinas Grandes en 1873, y se había rendido, después de una feroz oposición a los blancos, en 1884. En los años que preceden la tercera edición del texto de Mansilla, Namuncurá representa el prototipo del indio integrado después de la inevitable derrota. Se deja fotografiar siempre con uniforme del ejército argentino, que en el dibujo de Bouchet es remplazado por un atuendo pseudo indígena, con chambergo y un poncho tejido con un motivo de cruces, que el antropólogo Vignati, al que se debe la identificación de las fuentes iconográficas (Vignati, 1944, p. 261), cree reconocer en una de las piezas expuestas en el Museo.

Más difícil es justificar la elección de Karüma'ñ para retratar a Mariano Rosas. El rostro del hermano de Namumcurá se aleja radicalmente de la descripción física que Mansilla hace del protagonista de su relato:

El cacique general de las tribus ranquelinas tendrá cuarenta y cinco años de edad. Pertenece a la categoría de hombres de talla mediana. Es delgado, pero tiene unos miembros de acero. [...] Una negra cabellera larga y lacia, nevada ya, cae sobre sus hombros y hermosea su frente despejada, surcada de arrugas horizontales. Unos grandes ojos rasgados, hundidos, garzos y chispeantes, que miran con fijeza por entre largas y pobladas pestañas, cuya expresión habitual es la melancolía [...]; una nariz pequeña, deprimida en la punta [...], una boca de labios delgados, que casi nunca muestra los dientes [...]; una barba aguda, unos juanetes saltados [...] y unas cejas vellosas arqueadas [...] (Mansilla, 1947, p. 180)

Bouchet se limita, aquí, a modificar imperceptiblemente el sombrero y a remplazar el saco civil negro por una chaqueta tejida con motivos geométricos que simulan, torpemente, un tejido pampa.



Figura 15 A la izquierda: J. Bouchet, Mariano Rosas; a la derecha: foto de Karuma'ñ. Montaje de M. Vignati.

Para retratar a la china Carmen, finalmente, Bouchet recorre a otra foto de la colección del Museo, tomada a la hija del cacique Sayeñamku. El ilustrador inventa para ella un traje con adornos estilo pampa, y le tapa los hombros con una manta.



Figura 16 A la izquierda: J. Bouchet, *La china Carmen*; a la derecha: foto de la hija de Sayeñamku. Montaje de M. Vignati.

Las ilustraciones de Bouchet fueron utilizadas, en el siglo XX, para ilustrar algunas ediciones del texto de Mansilla, entre las cuales su reducción antológica con el título de *Cuentos del fogón*, publicada por la editorial Nova, en la colección Mar Dulce, en 1944, el mismo año en que Vignati denunciaba sus “falacias iconográficas”.

En el siglo XX, las ediciones ilustradas más notables de *Una excursión a los indios ranqueles*, más allá de las que reproducen las láminas de Almada o de Bouchet, serán las numerosas que salieron por la editorial Atlántida, en la biblioteca infantil Billiken, proyecto editorial innovador concebido para acompañar y complementar la revista homónima. La biblioteca Billiken editaba clásicos seleccionados y constaba de tres colecciones: la roja, dedicada a las obras maestras de la literatura universal, la verde, consagrada a las biografías ejemplares, y la azul, que presentaba obras de tema americano, con intentos claramente pedagógicos identitarios. Precisamente en la “Colección azul” aparece, en 1938, la edición integral de *Una excursión a los indios ranqueles*, con ilustraciones del artista misionero Roberto Bernabó.

Escultor y artista plástico formado en Italia, Bernabó estará destinado a consolidar su fama de ilustrador tanto en diferentes medios de prensa para adultos, como *Crítica* y *Noticias gráficas*, como en periódicos para la infancia, como la revista *Antejito*. Para el libro de Mansilla, Bernabó selecciona pasajes del texto completamente diferentes de los que Bouchet había elegido, prefiriendo episodios más dinámicos, en los que el personaje Mansilla destaca por su coraje frente a los riesgos a los que lo expone la excursión, o episodios moralmente edificantes, como el bautismo del hijo del cacique Baigorrita. Las láminas de Bernabó, todas en colores y de notable originalidad, representan a Mansilla casi siempre de espaldas, mirando la escena que lo involucra, pero de la que, al mismo tiempo, se excluye, como para subrayar su estatus de observador externo. De ese modo, el protagonista y narrador se convierte definitivamente en ese tipo de viajero “inocente” del que habla Mary Louise Pratt al definir lo que ella misma llama la “anti-conquista” burguesa del siglo XIX: al mismo tiempo que el viajero se declara ajeno a la violencia colonial, reafirma, en el discurso, su propia superioridad y la hegemonía del modelo europeo de la cultura.



Figura 17. R. Bernabó, láminas para la edición Billiken de 1938.

En 1940, aparece en la misma colección una reedición del texto de Mansilla, esta vez reducido y adaptado. Las ilustraciones, a cargo de Víctor Holden, ilustrador muy activo en la editoría infantil de la época, representan exactamente los mismos pasajes seleccionados por Bernabó, pero interpretados de manera completamente distinta. En los dibujos a lápiz y carbonilla de Holden, más estilizados y de trazos más delicados, la figura de Mansilla vuelve, de vez en cuando, a imponerse en la composición de las escenas, aunque en un contexto más esfumado y evanescente. En los exteriores, el cielo pampeano incumbe con nubarrones compactos que parecen convertir al horizonte en un protagonista más de la narración.

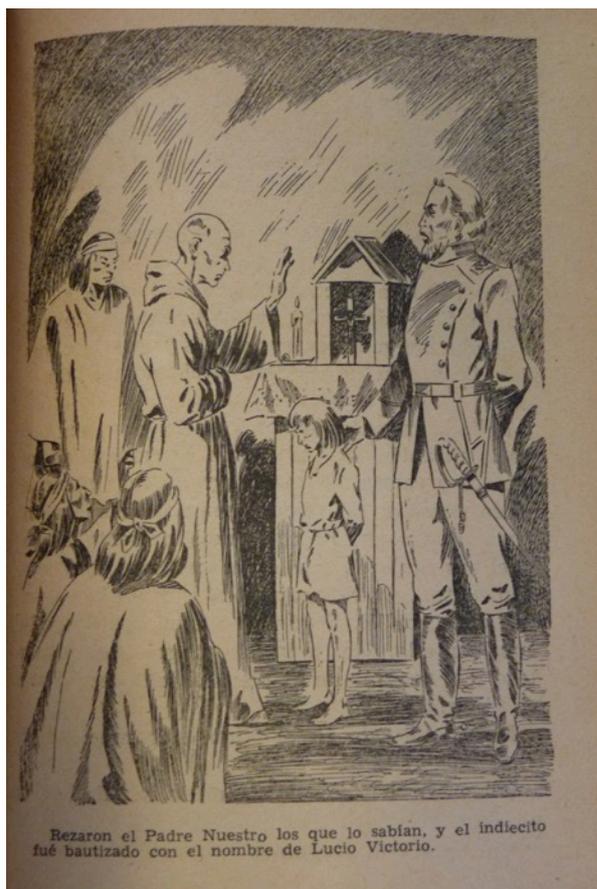
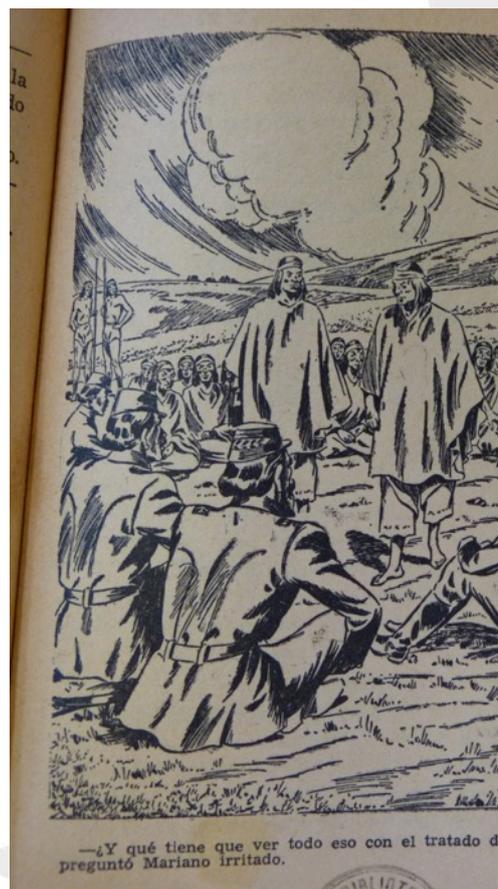


Figura 18: Dibujos de Víctor Holden para la edición de 1940.



A partir de 1956, Billiken reeditará el texto adaptado, pero recuperando las láminas de Bernabó, que se convierten de esa manera en uno de los aparatos iconográficos más repetidos y reconocidos del libro de Mansilla.

Sin embargo, para que el potencial imaginario y pictórico del texto encuentre su máxima expresión, tendremos que esperar al 1969, cuando la editorial Cultural Argentina, también dedicada a fines pedagógicos y de divulgación cultural, publicará la espectacular edición ilustrada por Eleodoro Marengo, ilustrador por excelencia de la literatura gauchesca argentina. La edición, prologada por José Luis Lanuza, contiene numerosas ilustraciones todo color e innumerables viñetas documentales, verdaderos estudios fisonómicos en los que se exploran las poses plásticas de caballos y caballeros, las pilchas gauchas, los instrumentos y utensilios ecuestres y las atmósferas pampeanas.

La variedad de técnicas experimentadas - lápiz, carbonilla, acuarelas y óleos - son el testimonio de una labor de intensa y cumplida codificación estética del paisaje pampeano y de sus habitantes, ya definitivamente consagrados como símbolos nacionales. Es notable, en las representaciones de Marengo, la asimilación del indio con el gaucho: los confines entre las dos figuras se hacen

casi imperceptibles, ya que comparten idénticos rasgos, hábitos, atuendos, gestos y plasticidades. Los ranqueles de Marengo se han convertido en gauchos, íconos identitarios, repositorios de saberes ancestrales recuperados para llevar a cabo la invención de la tradición nacional, entre la nostalgia y la revisión histórica.

Se concluye así, en ese tripudio visual y pictórico, el proceso de silenciamiento de los ranqueles, cada vez más expuestos a la espectacularización de su imagen, y sin embargo, cada vez menos audibles en sus sonoras e incesantes preguntas, grabadas para siempre en el relato de Mansilla.

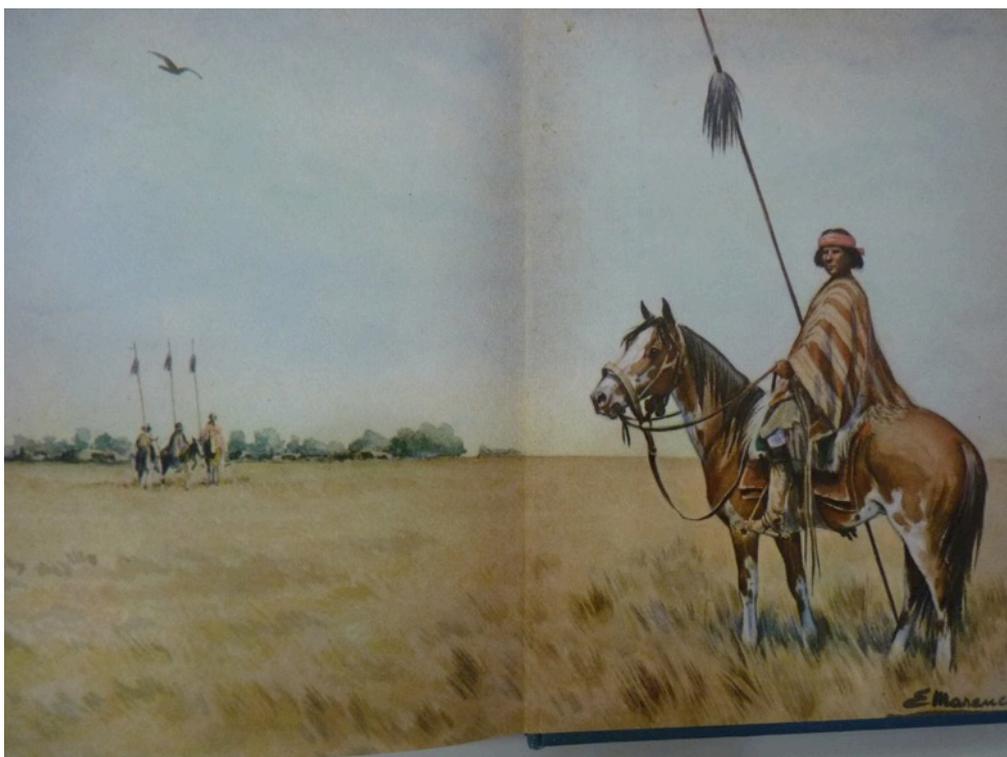


Figura 19 E. Marengo, lámina para la edición de 1959.

### Bibliografía

- ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- ANDERMANN, Jens. "Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera" en *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. por Noé Jitrik, vol II: *La lucha de los lenguajes*, Julio Schwartzman (ed.). Buenos Aires, Emecé, 2003. (pp.355-381).
- ANDERMANN, Jens. "The Museo de la Plata, 1867-1906", s.f., <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Andermann04.htm>, [10/05/2014].

- BURKE, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, reaktion, 2001. Trad. al italiano, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2004.
- IGLESIA, Cristina. "Mejor se duerme en la Pampa. Deseo y naturaleza en una excursión [...]" en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2002. (pp.87-98).
- IGLESIA, Cristina. "Mansilla, la aventura del relato" en *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. por Noé Jitrik, vol II: *La lucha de los lenguajes*, Julio Schvartzman (ed.). Buenos Aires, Emecé, 2003. (pp.541-564).
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology. Makes Its Object*. New York, Columbia University Press, 1983.
- GEERTZ, Clifford. *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford U.P., 1988. Trad. al español Alberto Cardín. *El antropólogo como autor*. Buenos Aires, Paidós, 1989.
- GIORDANO, Mariana. *Indígenas en la Argentina. Fotografías, 1860-1970*. Buenos Aires, Artnauta, 2012.
- LAZZARI, Axel César. "Vivan los indios argentinos! Etnización discursiva de los ranqueles". *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol. 2, N° 1, enero-junio 2012. <http://corpusarchivos.revues.org/> [10/05/2014]
- LOUVEL, Liliane. *Poetics of the iconotext*, Burlington, Ashgate, 2011.
- MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*, edición, prólogo y notas de Julio Caillet-Bois. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- MOLLOY, Sylvia. "Imagen de Mansilla", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo. *La Argentina, del ochenta al centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980. (pp.751-759).
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Literature and Transculturation*. London, Routledge, 1992. Tr. al español Ofelia Castillo. *Ojos imperiales, literatura de viaje y transculturación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- VIGNATI, Milcíades Alejo. "Falacias iconográficas" en *Relaciones de la sociedad argentina de antropología*, IV. (pp. 259-262).
- VIÑAS, David. "Mansilla, arquetipo del gentleman militar" en *Indios, ejército y fronteras*, México, Siglo XXI, 1982. (pp.149-154).

**Amanda Salvioni** es profesora titular de Lengua y literatura hispano-americana en la Universidad de Macerata, Italia. Su investigación se desarrolla en dos direcciones: por un lado, la literatura hispano-americana del periodo colonial y siglo XIX, y por el otro lado, las poéticas modernas fundadas en la reescritura de la historia, la tradición y el mito. Es traductora de poesía y narrativa hispano-americana de distintas épocas. Publicó numerosos ensayos en medios académicos y el libro *L'invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina* (2003).

**Contacto:** amanda.salvioni@unimc.it

**Recibido:** 02/02/2015

**Aceptado:** 28/04/2015