

Imágenes de lo invisible. Los Ranqueles en la ilustración literaria argentina¹

Amanda Salvioni*
Universidad de Macerata

FECHA DE RECEPCIÓN: 02-03-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 10-06-2018

Resumen

A partir de su primera edición en volumen, en 1870, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, ha conocido numerosas ediciones ilustradas a lo largo de su historia. La cadena iconográfica que ha generado ha marcado profundamente la recepción del texto, al punto que puede decirse que la relación entre palabras e imágenes influye decisivamente en el significado históricamente determinado del texto. Se analizan aquí las ediciones que, a lo largo del tiempo, han contado con paratextos icónicos en constante diálogo con el texto, con las tradiciones iconográficas propias del medio artístico argentino, con los horizontes de expectativas del público lector y con las realidades extratextuales evocadas en el libro. Se analizarán, en particular, las ediciones del siglo XX, ya que las primeras ediciones en vida del autor han sido objeto de un estudio publicado en otra sede.

Palabras claves

Narrativa ilustrada; iconografía; Ranqueles; Lucio V. Mansilla

Images of the invisible The Ranqueles in the Argentine literary illustration

Abstract

Una excursión a los indios ranqueles, by Lucio V. Mansilla, has been published in numerous illustrated editions throughout its history, starting from 1870. The illustrations gave rise to an iconographic tradition that marked the reception of the text. It can be said that the relationship between words and images decisively influences the meaning of the text, as it was historically determined. This essays analyzes the iconic paratexts in constant

¹ Retomo, aquí, el tema de un trabajo dedicado a las ilustraciones de *Una excursión a los indios ranqueles*, donde me focalizaba en el análisis detallado de las primeras dos ediciones del texto (Salvioni 2015). El presente trabajo estará dedicado a profundizar algunas consideraciones surgidas en esa ocasión y a analizar las ediciones posteriores del texto, a lo largo del siglo XX.

dialogue with the text, the artistic milieu, the horizons of expectations of the readers and the extratextual realities evoked in the book. In particular, editions of the twentieth century will be analyzed, since the first editions of the XIX have been the subject of a study published elsewhere.

Key words

Illustrations; Iconography; Ranqueles; Lucio V. Mansilla

L'habilité de l'Artiste consiste à faire imaginer
au Spectateur beaucoup des choses qui ne sont pas sur la planche.
Jean Jacques Rousseau,
Recueil d'estampes pour la Nouvelle Héloïse, 1761

El estudio de la relación entre palabras e imágenes en la narrativa ilustrada de los siglos XVIII, XIX y XX se encuentra, desde hace por lo menos dos décadas, en fuerte expansión y constituye una oportunidad de intenso diálogo entre disciplinas. A partir de la publicación de la *Nouvelle Héloïse*, en 1761, y de los "Sujets d'estampes", donde Rousseau justifica y teoriza la presencia de las ilustraciones para su obra, comienza una profunda transformación del estatuto de la novela que, cómplices algunas innovaciones técnicas del proceso de edición, unos cuantos cambios en los hábitos de lectura y la expansión inédita del público lector, llevará a la narrativa ilustrada a ser una práctica editorial muy difundida en las décadas centrales del siglo XIX. La ilustración de la narrativa, si bien heredera de tradiciones artísticas y literarias bien arraigadas en Occidente, se afirmará como expresión peculiar de las poéticas románticas. A partir de los países centrales, Alemania y Francia, dicha práctica se extenderá a distintos sistemas literarios, entre los cuales los hispanoamericanos, donde también se explorarán las posibilidades semántico-expresivas de la ilustración de novelas, según los medios técnicos y los saberes disponibles en cada uno de los contextos regionales en los que se experimenta.²

Ahora bien, la historia de la transmisión posterior de las novelas ilustradas, en Europa como en Hispanomérica, está marcada por la pérdida de la riqueza semántica que les es propia, riqueza indiscutible más allá del *appeal* ornamental de carácter popular y comercial atribuido a la presencia de imágenes en la narrativa: en la mayoría de los casos, las ilustraciones desaparecerán de las mismas novelas reeditadas en el siglo XX, como si nunca hubiesen existido, como si lo escrito continuara siendo el único depositario del sentido. Paradójicamente, serán sobre todo las ediciones modernas hechas con criterios filológicos las que pasarán por alto las ilustraciones originales, reproducidas solo de vez en cuando en ediciones

² Si en México, heredero de la tradición tipográfica novohispana, el fenómeno es sumamente precoz, y se remonta a la primera edición del *Periquillo sarniento*, de Fernández de Lizardi, para que se afirme en la Argentina se habrá que esperar, por lo menos, la década del '70.

facsimilares destinadas a un público de especialistas o de coleccionistas. Esta especie de ceguera filológica, que no ha llegado a ver lo que debiera ser lo más inmediatamente visible de la página impresa, es decir la imagen, tiene, por supuesto, varias explicaciones: la evolución de la industria editorial, vinculada con la expansión del producto tipográfico y los costos de la edición ilustrada; o los cambios del gusto, con el prevalecer del prejuicio que acompaña la práctica misma de la ilustración del texto literario desde su comienzo. Dicho prejuicio, ya expresado por August Wilhelm Schlegel a finales del siglo XVIII a propósito de un cierto tipo de ilustración que no fuera una delicada alusión gráfica que la fantasía del lector estaría llamada a completar,³ culmina con el cabal rechazo hacia toda forma de visualización inducida por la lámina ilustrada, manifestado por autores como Flaubert, Mallarmé o Henry James, hacia finales del siglo XIX, cuando ya la presencia de imágenes se ha convertido en la marca ominosa de una literatura folletinesca y popular, de gusto señaladamente “femenino”, o en un dominio específico de la prensa periódica, perdiendo así su espacio de legitimidad en la literatura culta. Pero una ulterior explicación, ya en otro orden de ideas, es el enfoque logocéntrico propio del campo literario, que tiende a excluir lo no verbal de su específico terreno epistemológico. Un enfoque que se ha revertido decididamente en las últimas décadas, por los acosos de todas aquellas corrientes de estudios que se focalizan en la materialidad de los artefactos culturales, y que recuperan raíces semiológicas en aspectos del libro antes impensados o confinados dentro de específicos saberes técnicos, como las ciencias bibliográficas, o en disciplinas fuertemente compartimentadas, como la historia del arte.

Sea como fuere, muchas novelas hispanoamericanas, empezando por la obra inaugural de Fernández de Lizardi, salieron ilustradas en su momento por numerosos grabados o litografías, dependiendo de la cultura gráfica del contexto de edición, íntimamente ligados a la concepción del texto y a su recepción. Y si en muchos casos las imágenes fueron desapareciendo de las ediciones posteriores, del mismo modo que otros paratextos menos significativos, en otros casos específicos se ha dado el fenómeno contrario. Determinados textos se siguieron ilustrando en toda o en parte de su historia editorial, convirtiéndose en portadores de lo que Ségolène Le Men llama una “filière d’images” (237), es decir, una cadena iconográfica referida a un mismo tema que a partir de la primera edición ilustrada de un texto define

³ En su reseña sobre las célebres ilustraciones de John Flaxman para la *Divina Comedia*, los poemas homéricos y las tragedias de Esquilo, A.W. Schlegel había abogado a favor de una ilustración del texto literario apenas alusiva, que dejase espacio para la imaginación del lector, y había condenado, en cambio, la ilustración clásica, más servil respecto del texto y elaborada con trazos pictóricos definitivos. Dicha ilustración clásica, derivada de la tradición renacentista y predominante en el siglo XVIII, impone la imagen al lector/observador de manera autoritaria, obligándolo a una pasividad contraria a la forma libre de la fruición estética de la poesía. De tal manera, Schlegel expresa, y con él todo el grupo romántico de Jena, su oposición al clasicismo de Goethe, quien rechaza lo incumplido y difuso del estilo gráfico de Flaxman. Al mismo tiempo, Schlegel manifiesta su general oposición a la ilustración de la obra literaria, que restringe la facultad imaginativa del lector. “Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss”, «Athenaeum», tomo IV, agosto 1799, p. 205; *Athenaeum* (1798-1800) (Meier 2017: 15).

una imagen emblemática o un ciclo iconográfico perpetuado indefinidamente y adaptado al gusto del momento. Las cadenas iconográficas ponen en evidencia no solo lo que cambia en el tiempo, sino también la permanencia de las representaciones, copiadas desde un ilustrador a otro y sometidas a la práctica editorial de la reutilización. Estudiarlas desde una perspectiva cruzada, que ponga en contacto la cultura visual con la letrada, no significa necesariamente un retorno a la iconografía filológica, sino que muestra la necesidad de inscribir la ilustración literaria dentro de una estética de la recepción, ya que insta a considerar las imágenes como un factor clave en la construcción del sentido, históricamente determinado, de la obra. Comprender el sentido y la forma de la obra en el desarrollo histórico de su concepción, como quería Jauss, también significa hacerse cargo de la originaria presencia enigmática de lo no verbal en el texto ilustrado, que haya respondido o no a la voluntad del autor.

Es el caso del libro que traigo aquí a colación: *Una excursión a los indios ranqueles*, ejemplo quizás inapropiado, ya que no se trata de una novela, pero muy significativo por los motivos que se expondrán a continuación. Indudablemente, el destino editorial del libro de Mansilla, que ha conocido numerosas ediciones ilustradas a lo largo de su historia, y la cadena iconográfica que ha generado, han marcado profundamente la recepción del texto. La persistencia o la pérdida de las imágenes se sitúa, para usar las palabras de Laura Malosetti Costa, en el cruce de “prácticas culturales, interacciones sociales, concepciones estéticas, conflictos de clase, raza, géneros e identificaciones políticas” (2009: 10) que determinan la supervivencia o la cancelación de la ilustración. La cadena iconográfica de los indios ranqueles, creaciones de la pluma de Mansilla a la vez que referentes de un testimonio etnográfico *sui generis*, resulta, en ese sentido, emblemática.

La primera edición de *Una excursión a los indios ranqueles*, en 1870, obedece al procedimiento de un moderno *istant book*.⁴ Sin embargo, a pesar de la rapidez de su publicación, que impide al propio Mansilla hasta de corregir las pruebas, el editor opta por la realización de una edición ilustrada, producto tipográfico no habitual para la época. Si bien la litografía se practicara ya desde algunas décadas para la producción de láminas sueltas, álbumes, almanaques y textos ilustrados de carácter histórico, militar, biográfico o escolar, en el campo de la literatura esa práctica solo se

⁴ La excursión militar de Mansilla, a la que el texto se refiere, había tenido lugar en la primera quincena de abril; el 20 de mayo, de vuelta a la capital, Mansilla empezó a publicar en entregas cotidianas las cartas que conformarán su texto en *La Tribuna*, hasta el 7 de septiembre; antes de que finalizara el año, dado el éxito de la columna de Mansilla, el editor del diario, Héctor Varela, mandó editar la recopilación de los textos, al que se sumaban cuatro cartas inéditas, unas dedicatorias, el croquis topográfico autógrafo litografiado, y una serie de 6 retratos grabados por el artista español Lázaro Almada. Esta primera edición fue realizada en la Imprenta, Litografía y Fundición de tipos situado en Belgrano al 126, un establecimiento especializado – el primero del país en fundir tipos – instalado por el francés José Alejandro Bernheim, activo en Buenos Aires por lo menos desde 1865 al 1878. El establecimiento reunía las condiciones necesarias para poder llevar a cabo una edición ilustrada.

daba en cierta producción lujosa, adscripta a la cultura letrada, y se trataba, en todos los casos, de pocas láminas fuera del texto y prevalentemente retratos del autor, es decir imágenes no directamente relacionadas con lo narrado.⁵ La *Excursión* de Mansilla se presentaba, entonces, al público argentino como una relativa novedad tipográfica, en parte adscribible al espíritu emprendedor de Héctor Varela, experimentado editor de medios gráficos comerciales, como testimonian sus célebres y variopintos *Almanaques de Orión*. Pero no hay duda de que la innovación gráfica de la primera edición y la persistencia de las imágenes en las ediciones sucesivas, también derivan de otros factores. En primer lugar, de una característica inmanente al texto, es decir su fuerte dimensión ostensiva: el gesto del que surge la narración 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. El relato testimonial de Mansilla abunda, así, en figuras vinculadas con la visión y sus posibilidades de representación verbal: hipotiposis, focalizaciones, primeros planos, cortes, perfiles, panorámicas, que bien pueden transponerse en imágenes gráficas, ya sea mapas, retratos, paisajes o escenas costumbristas, para reflejar o complementar el tejido descriptivo del texto. Sin embargo, la relación entre esos dos irreductibles sistemas de signos –la descripción verbal y su ilustración visual– termina generando, como se verá, una tensión: las ilustraciones, que varían a lo largo del tiempo en las diferentes ediciones, obedecen en parte a las convenciones propias que rigen la representación visual de los indios o del espacio pampeano, inscribiéndose en series iconográficas no necesariamente acordes con las figuras textuales de Mansilla. Dibujantes, grabadores o litógrafos se miden con posibilidades técnicas y recursos expresivos propios del medio, con tradiciones iconográficas o, más bien, con la falta de ellas, que pueden condicionar o dificultar la representación visual de personajes y ambientes del libro, derivándola de la codificación de tipos y paisajes nacionales. En fin, la “gramática” propia de la imagen se desarrolla, en parte, paralela e independientemente del texto y de su semántica y, en algunos casos, en abierta contradicción con ella.

Pero la novedosa y persistente ilustración de la *Excursión* en las ediciones posteriores, responde, también, al uso social del libro de Mansilla, que, en un primer momento, sirvió para brindar una imagen verosímil del indio pampeano al público de la capital, con el objetivo inmediato de satisfacer la curiosidad exotista de los lectores, agudizada por el éxito de las cartas de Mansilla publicadas en *La Tribuna* en los meses que precedieron la comercialización del volumen. Sucesivamente, ya con la edición de 1890,

⁵ Es el caso del tomo de *Poesías* de José Rivera Indarte, de 1853, y de *Sueños y realidades*, de Juana Manuela Gorriti, de 1865. Sandra Szir recuerda que en 1879, en el prólogo a *La Vuelta de Martín Fierro*, José Hernández anunciaba como novedad la inclusión de diez imágenes, en una edición “esmerada” confiada a la tipografía de Pablo Coni. El hecho de afirmar que “en los dominios de la literatura es la primera vez que una obra sale con esta mejora” indica que la práctica de editar literatura con ilustraciones no era frecuente (Szir 2009: 110). La verdadera eclosión de la cultura gráfica en el país se dará más bien en la década siguiente, para consolidarse en lo ’90, sobre todo en la prensa periódica ilustrada.

el objetivo parece ser el de construir una memoria póstuma del indio, o, si se quiere, una anticipatoria “memoria de la modernidad” (Rotker 1999: 208) de un país ya proyectado hacia el sueño del Progreso. A partir del clima cultural del Centenario, cuando la cuestión indígena se ve desplazada por el problema de la inmigración, las ediciones de la *Excursión* estarán marcadas por una fuerte intención pedagógica, tanto en sentido estricto, con sus numerosas adaptaciones para el público infantil y juvenil, 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, tenderán a amplificar una dimensión didascálica fatalmente reductiva de la obra de Mansilla. No creo que se haya investigado a fondo hasta qué punto el rol de las imágenes fue determinante en ese “desplazamiento neutralizador” (Viñas 1982: 150) del que el libro fue objeto en la historia de su recepción. Es a partir de este movimiento que los ranqueles empiezan a parecerse cada vez más a los gauchos, ya electos protagonistas de la epopeya nacional, o, en otros casos, a los nativos norteamericanos, marcas visuales de la épica angloamericana, en sus fisonomías, sus vestimentas y en los elementos de contexto que los definen en las ilustraciones. Cumplido el proceso de neutralización, o banalización, de los conflictos planteados por el texto de Mansilla, en el clima cultural de los años '40 y '50 del siglo XX, y ya sedimentados los desplazamientos metafísicos de los pensadores del ser nacional, las ilustraciones de la *Excursión* alcanzarán un nivel de abstracción mediatizada y de gran elaboración estética y formal, que no dejarán de impactar en el círculo hermenéutico derivado de la interacción entre texto e imagen. En las décadas posteriores, la obra ya se habrá convertido en un palimpsesto nacional, palestra del ejercicio crítico desde la generación de *Contorno* en adelante, y las lecturas se centrarán en sus contradicciones ideológicas y discursivas, en la calidad de información antropológica, en su ambiguo estatuto de espacio residual de existencia de sujetos sociales postergados. Las ilustraciones, entonces, desaparecerán por completo.

Como se ve, hablando de recepción, entendida como construcción históricamente determinada del sentido del texto, cabe referirse al horizonte de experiencias y de expectativas del lector como factor esencial.⁶ En el caso de Mansilla, es 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, y el espacio pampeano y su nacionalización. La *Excursión* experimenta a corto plazo, en los veinte años entre 1870 y 1890, un cambio

⁶ La noción de horizonte de expectativas, entre los más debatidos de la teoría de Jauss, es particularmente sugerente en nuestro caso. Derivado de la noción de situación hermenéutica de Gadamer, el concepto de horizonte brinda herramientas para analizar lo visible/invisible, o lo que puede o no puede ser visualizado dentro de un determinado contexto histórico y social. El concepto de situación se define justamente como una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de situación le pertenece el de horizonte, ámbito de la visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto (Gadamer 2008 [1960]: 21).

radical que afecta la realidad representada: la Conquista del Desierto. 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 antropología, y seguirá siendo, incluso durante el siglo XX, un sujeto social totalmente invisibilizado por las políticas del Estado. La cadena iconográfica de los ranqueles hace evidente que cuanto más el indio se vuelve invisible, por la violencia militar y racial, y por la consecuente banalización de su presencia en las narraciones nacionales, tanto más se vuelve icónico, representable visualmente en formas cada vez más abundantes y refinadas. Aún las ediciones de la *Excursión* no ilustradas, llevarán en las portadas imágenes que establecen, de entrada, precisas visualizaciones de sus protagonistas ranquelinos, como si no se quisiera dejar ningún espacio de indeterminación situado entre las líneas de Mansilla. Si la política argentina hacia los indígenas fue la invisibilización (Lenton 2012: 11), entonces cabe preguntarse qué clase de estrategias se activaron para brindar a los lectores del texto de Mansilla plausibles imágenes de lo invisible.

No disponemos de fuentes –correspondencias, alusiones, datos de archivo– para establecer en qué medida Mansilla participó en las decisiones relativas a las ilustraciones de su libro, es decir autor, tipo, número, estilo, selección de los sujetos, disposición tipográfica. Lo que parece claro es el cambio significativo que se produce entre la edición de 1870 y la de 1890: en la primera, se imprimen 5 retratos grabados por el artista Lázaro Almada, de los cuales uno es de Mansilla, dos son personajes ranquelinos del texto (Caiomuta y la china Carmen) y dos son “tipos” indígenas (“Tipo de mujer ranquelina” y “Cacique ranquel vestido de parada”). Almada trabajó a partir de fotografías etnográficas, valiéndose de las que empezaban a producirse en la década del 1860, que no se referían necesariamente a los grupos mapuches, sino que retrataban distintas poblaciones desde el norte al sur del país. Almada las elabora sin fondo ni elementos de contexto, y las retoca claramente en función de las descripciones brindadas por Mansilla en lo que concierne las vestimentas y adornos de los personajes, aparentemente sin alterar la fisonomía de los rostros. Los grabados de Almada oscilan entre el tentativo de retratar a los personajes del libro, reducidos a modelos de etnicidad, y la explícita tipificación del indio ranquel; constituyen, de esa manera, una mediación entre la construcción de lo étnicamente verosímil por medio de marcas visuales de lo primitivo, y las detalladas descripciones de las subjetividades ranquelinas proporcionadas por el texto. ¿De qué modelo, por otra parte, disponía Almada para la representación visual del indígena pampeano? ¿En qué serie se inscribía a la hora de sugerir una imagen plausible de la otredad tan contradictoria enunciada en el texto? Evidentemente, la serie pictórica sobre los pueblos originarios de los territorios nacionales no constituía un modelo funcional a la hora de ilustrar el libro. La tradición iconográfica hasta por lo menos la década del ‘60, tal como la reconstruye Bonifacio del Carril, parece tan exigua como poco instalada en el imaginario colectivo, también a causa de una circulación no

masiva de las imágenes dentro del país, ya sea en los álbumes litografiados o en la exposición pública de los cuadros que los retrataban.⁷ Por otra parte, cuesta acercarse visualmente los indígenas de Rugendas, los aucas de Parchappe, o los pampas de Pellegrini o de Morel, a los ranqueles de Mansilla, retratos vívidos y fuertemente individualizados de una realidad transculturada, sujetos de una expresividad articulada en mil matices. La aparición de la fotografía etnográfica, gracias al trabajo pionero de Benito Panunzi o de Esteban Gonnet, constituía sin duda un recurso que, tal como el texto de Mansilla, brindaba la ilusión de una objetividad testimonial de alguna forma idéntica. Como recuerda Luis Príamo, las fotografías de la década del '60, tomadas por lo general en estudios de la capital a individuos o grupos indígenas llegados en embajadas para las negociaciones con el Estado, ofrecen escasa o ninguna manipulación de vestimenta o de pose por parte de los retratistas (2011: 9). Los indios sostienen, en ellas, una postura firme, mirando fijo a la cámara, que responde a la condición de libertad y autonomía de los sujetos indígenas, reflejada en la postura hierática de las ilustraciones de Almada. En éstas, los sujetos aparecen de frente, en primer plano o en media figura, y completamente estáticos, como pretendiendo condensar en el dato visual del retrato una totalidad evocada por el texto, pero sin poder adoptar el punto de vista próximo y móvil de su enunciador.

En la edición de 1890, mucho más esmerada tipográficamente, las ilustraciones están a cargo de José Bouchet, pintor afirmado en el género histórico, quien recibe la conmitencia de la editorial de Juan A. Alsina mientras trabaja a la decoración de la rotonda del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, donde materialmente se imprimirán las litografías. El libro de Mansilla entra, de esa forma, metafórica y concretamente en el museo, para ser asimilado a la misma narración que subyace al coleccionismo científico y a la museología etnográfica de fin de siglo.⁸

En los veinte años transcurridos desde la primera edición, la cultura gráfica en el país había evolucionado hacia técnicas y formas cada vez más experimentadas de la ilustración literaria. Desde la publicación de *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879, empieza la verdadera eclosión de la narrativa ilustrada en el Río de la Plata, que se desarrolla por lo menos por dos décadas en diversas direcciones: la gauchesca, con las novelas ilustradas de Eduardo Gutiérrez, el costumbrismo, con los libros de Fray Mocho, inscindibles de los dibujos de Fortuny o de Mayol, el ciclo narrativo nativista de Estanislao Zeballos, que cuenta con las ilustraciones de Malharro, los géneros populares de la novela sentimental y policial, profusamente y apresuradamente ilustrados por dibujantes anónimos. Las láminas de Bouchet, en ese contexto, se sitúan en una producción editorial de alto nivel, y lucen una refinada calidad artística. Bouchet, al igual que

⁷ Como recuerda Graciela Silvestri, la iconografía inicial del paisaje nacional, a la que puede asimilarse –en la óptica del XIX– la iconografía de sus habitantes originarios, está marcada por la pobreza del corpus, su recepción fragmentaria, su tardío ordenamiento y su limitada interpretación (43).

⁸ En las palabras de Andermann, la narración de la violencia fundacional del Estado positivista se configura como la triunfante llegada de una forma totalizadora de autoconocimiento científico.

Almada, procede a la elaboración de retratos a partir de fotografías. Para eso, puede recurrir a un repertorio de imágenes mucho más variado, y profundamente cambiado en sus características intrínsecas. Después de la Campaña al Desierto, la circulación de imágenes de indígenas se hace más profusa, ya sea en álbumes, postales, revistas ilustradas o exposiciones en museos. Los indígenas se vuelven, así, un objeto visual coleccionable. Como recuerda Mariana Giordano, en esa fase histórica la fotografía cumple con el objetivo de justificar visualmente el proyecto “civilizador”, invisibilizando la violencia. En ella se hace más evidente la relación asimétrica entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado, y la cámara se vuelve otro instrumento de captura (15). Las fotografías que Bouchet encuentra cómodamente expuestas en las salas del museo donde está trabajando, son imágenes precedidas por el concepto: manipuladas en las poses, la vestimenta, la composición y los elementos de contexto, para que respondan a un horizonte de expectativas exóticas, que relega al indio al pasado premoderno del país, negándole su contemporaneidad. Estas fuentes visuales de segundo grado contribuyen a distanciar el relato de Mansilla de su inmediata referencialidad temporal: la *Excursión* ha dejado de ser un reportaje *ante litteram* sobre la estricta actualidad nacional, para convertirse en narración de un recuerdo ya lejano. Las “falacias iconográficas” evidenciadas por Vignati, quien rastrea las fuentes fotográficas de los retratos de Bouchet demostrando que no corresponden a sujetos del grupo ranquelino conocido por Mansilla, sino a la familia de Manuel Namuncurá, ponen de manifiesto cómo el ilustrador de la *Excursión* prescinde de la concreta individualidad de los indígenas, ya sea en tanto sujetos históricos, ya sea en tanto personajes del relato, como demuestra, por ejemplo, el retrato de Mariano Rosas, que no conserva ni un rasgo de la caracterización del personaje proporcionada por el texto. Los retratos de Bouchet, quien retoca las fotografías modificando las vestimentas sin por eso propiciar una similitud con las descripciones de Mansilla, marcan una distancia con lo narrado o, más precisamente, con el substrato visual de la narración, mucho mayor de lo que ocurre con las ilustraciones de Almada.

Pero la mayor novedad de las ilustraciones de Bouchet son las láminas que representan escenas, y precisamente dos cuadros de vida indígena, que reproducen los óleos pintados por Bouchet en el Museo de La Plata, que no tienen correlación directa con el texto, y cuatro ilustraciones de anécdotas sobresalientes del relato. Con las escenas, Bouchet introduce dos elementos clave en la ilustración del texto: la acción y el ambiente. El ilustrador selecciona los pasajes del texto que aluden al encuentro con los ranqueles, empezando por el primer contacto visual, el “Indio bombero”, para luego seguir con escenas que presuponen una interacción directa del protagonista Mansilla con los indios, en “La topada”, “Los abrazos” y “El parlamento”. Sin poder inspirarse en el modelo fotográfico, Bouchet muestra aquí cierta dificultad en brindar una imagen plausible de los ranqueles, que de hecho aparecen de espaldas y de costado, o apenas estilizados en grupos humanos compactos en los que las facciones individuales aparecen desdibujadas. En el corro representado en “El parlamento”, los indios retratados de frente carecen directamente de rostro. Bouchet se había formado en los talleres de

Juan Manuel Blanes, quien hacia 1890 estaba ultimando, para su comitente oficial, el cuadro *Ocupación militar de Río Negro en la expedición al mando del General Julio A. Roca*, celebración pictórica de la Campaña al Desierto. La coincidencia temporal no es banal. Si el cuadro de Blanes hace desaparecer los ranqueles por completo, las escenas de Bouchet, incluyendo los óleos del museo, se convierten fatalmente en una especie de antecedente histórico, en el cual los indígenas, en vísperas de su derrota definitiva, están aún presentes en el escenario pampeano, definiéndolo como paisaje. Allí, los ranqueles imaginados por el ilustrador actúan dentro de un esquema ordenado y convencional, sin dejar lugar a los enigmas y contradicciones presentes en el relato de Mansilla. A nivel de las composiciones, las ilustraciones retoman la disposición clásica de la pintura de batalla o de tema histórico, dibujando siempre los dos grupos –los ranqueles y los miembros de la expedición del coronel Mansilla– dispuestos en bandos enfrentados y perfectamente simétricos, ocupando el espacio en un juego de llenos y vacíos que no deja lugar a la desarmonía, sino que parece aludir a un código bélico protocolar y convencional, o quizás, a una ideal recomposición del conflicto y de la violencia de la conquista. Aún en la escena final, que representa el clímax del relato, es decir la junta celebrada con caciques y capitanejos ranqueles para la ratificación del tratado de paz, parece cumplirse la neutralización del desorden presente en el texto. En éste, la junta es el momento en el que las voces de los indios emergen con mayor claridad, aún en el barullo general. La construcción narrativa logra dar cuenta de todos los matices, de las voces, los sobreentendidos, las ironías, los disimulos, las parodias, los enconos. La ilustración de Bouchet recompone la pluralidad de esas voces en un esquema compositivo circular, que inscribe la escena representada en la totalidad armónica de un universo geográfico y humano cerrado e ideal. En ese conjunto, Mansilla, sentado frente a las figuras desdibujadas de sus oyentes, aparece como el único orador; erguida detrás de un indio visto de espaldas, destaca su cabeza, desproporcionadamente grande, lo cual afecta la perspectiva general, que parece poco lograda.

En los dibujos de Bouchet, los elementos del paisaje están integrados en esa búsqueda de equilibrios clásicos y convencionales: los pastizales, los montes, las irregularidades del terreno, la línea del horizonte, brindan puntos de apoyo y continuidad de líneas a las composiciones. De esa manera, el ambiente pampeano, ausente en los retratos, cobra cierta importancia en la ilustración. Las descripciones naturales tienen un relieve especial en el texto de Mansilla; éste utiliza su conocimiento directo del terreno como forma de autorización de su propio discurso, como testimonia la presencia del croquis topográfico litografiado por H. Simon en la edición del '70, y su declarada voluntad de publicarlo en una edición independiente.⁹ A la representación gráfica del mapa autógrafo, corresponde una descripción verbal del terreno que parece en todo momento querer

⁹ “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 1870: 6). No solo dicha memoria no se realizará, sino que el croquis desaparecerá de las ediciones sucesivas.

corregir los tópicos literarios que representan el paisaje pampeano como espacio liso y vacío, casi abstracto (Malosetti 2005). A dicha tradición poética Mansilla contrapone un “paisaje real”,¹⁰ que no alude, como lo bello y lo sublime, a visiones terroríficas, verdades eternas o insondables misterios, sino al placer inmediato con proyecciones tanto utópicas como utilitaristas¹¹ (Silvestri: 146). El narrador hace referencia a los relieves e irregularidades del terreno, a las plantas erróneamente atribuidas al ambiente pampeano, a los guadales y rastrilladas como formas de escrituras del desierto, a los ríos, rutas y caminos, lagunas y salitrales, montes, fortines y tolderías, que rectifican el imaginario poético del paisaje. El blanco de sus correcciones es sin duda la pampa abstracta representada por Sarmiento, con el que Mansilla se encuentra en abierta desaveniencia en el momento de la escritura de la *Excursión*. Ahora bien, de nuevo cabe preguntarse de qué modelos disponía Bouchet para traducir visualmente las detalladas descripciones de Mansilla. El paisaje había sido una preocupación literaria más que artística (Malosetti y Penhos 1991), y no existía un verdadero corpus iconográfico de la llanura antes de la década del '80. Hasta ese entonces, el desierto no fue paisaje (Malosetti 2005), y habrá que esperar los '90 para que la pampa entrara en la agenda de las artes plásticas en Argentina, diferenciándose de los modelos literarios, como demuestra el debate público del *Ateneo* entre Edoardo Schaffino y Rafael Obligado, en 1894. Y sin embargo, el género literario más consustanciado con el paisaje pampeano, la gauchesca, parecía reclamar especialmente las imágenes, siendo, en absoluto, el género más ilustrado en la editoría argentina del XIX y primera parte del XX.¹² De alguna forma, la contigüidad de palabras e imágenes era necesaria cuando, desde el '80, la literatura recupera la agenda romántica de Echeverría en relación con la búsqueda de un espacio nacional. En ese contexto, Bouchet opta por atenerse a las convenciones clave, hasta ese momento codificadas en la representación del ambiente pampeano: el punto de vista bajo, que deja espacio a la puesta en valor del cielo, y la construcción del espacio en función de la acción y de los personajes que se mueven en él, ya que el paisaje aún no ha cobrado autonomía en la representación.

La *Excursión* se encuentra entre los libros argentinos del siglo XIX más reeditados en el XX. En 1905, se publica en la colección de la Biblioteca de *La Nación*, dirigida a un nuevo público de clase media de origen inmigratorio con aspiraciones de integración social. Más tarde, se seguirá

¹⁰ En ese intento rectificador, Mansilla no podría ser más explícito: “Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¿en qué errores descriptivos han incurrido! Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas” (Mansilla 1870: 103).

¹¹ “¡Qué hermosos campos para cría de ganados son los que se hallan encerrados entre el Río Cuarto y Río Quinto!” (Mansilla 1870: 6).

¹² En 1890, la Sociedad argentina de fotógrafos aficionados proyectó una edición del *Martín Fierro* ilustrada fotográficamente, como si el aporte de las artes figurativas fuera considerado insuficiente para saciar la sed paisajística de sus lectores (Silvestri: 205). El álbum nunca llegó a completarse, pero muchas fotos hechas con ese fin circularon como postales.

editando al paso de las relecturas críticas y de los usos sociales de los que fue objeto, frecuentemente en ediciones ilustradas. Las ilustraciones de Almada y las de Bouchet fueron utilizadas alternativamente, como, por ejemplo, en la reducción antológica publicada con el título de *Cuentos del fogón* por la editorial Nova, en 1944, que reutiliza las láminas de Bouchet, o la edición de Estrada, de 1959, que reutiliza los retratos de Almada. Para la edición Emecé de 1989, Bonifacio del Carril, quien escribe una articulada nota iconográfica, selecciona un corpus de ilustraciones muy variado, desde las acuarelas de Carlos Pellegrini, a las litografías de Parchappe/Lasalle, a las fotografías de la época, y reproduce los grabados de Almada, en su carácter de primer ilustrador de la obra. La presencia de retratos del autor, incluso en las ediciones que no llevan en su interior otro tipo de ilustración, es frecuente, como ocurre con el editor J.L. Rosso, que publica el libro en su colección “La cultura popular” en 1928, incluyendo en la guarda el retrato de Mansilla firmado por Demócrito, o la edición Sopena, de 1939, que incluye un Mansilla retratado por Cosentino.

Entre los usos sociales del texto de Mansilla, el que destaca es el fin pedagógico, manifestado claramente en las numerosas ediciones adaptadas para la infancia, un ámbito editorial en el cual la práctica de la ilustración es habitual. En 1937, aparece la primera adaptación realizada para la revista *Billiken* por el ilustrador Arístide Rechain. Se trata de una reducción en formato de historieta, con viñetas mudas en secuencia y didascalías externas que retoman fragmentos del texto. La reducción de Rechain inaugura una serie de reescrituras de la *Excursión*, inscribiéndose en la serie de historietas inspiradas por textos literarios que se realizarán en Argentina, sobre todo a partir de los años '50. En 1954, Franz Guzmán publicará su *Excursión* en la revista *Fantasma*, inspirándose, para el personaje de Mansilla, al retrato grabado de Almada; años más tarde, en 1973, Juan Arancio firma la versión para *Anteojito*, apuntando a una caracterización de los indígenas cercana ya a la codificación visual de los nativos norteamericanos, con el uso de vinchas y de chambergos en los personajes menores. En ambos casos, el texto ocupa un espacio dilatado en la página, mientras que el uso de globos es limitado.

En 1938, la editorial Atlántida, publica el texto integral de la *Excursión* en la biblioteca infantil Billiken, proyecto editorial innovador concebido para acompañar y complementar la revista homónima.¹³ La edición cuenta con ilustraciones del artista misionero Roberto Bernabó, quien selecciona pasajes del texto completamente diferentes de los que Bouchet había elegido. Se trata de 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 cuatro láminas de Bernabó, más el tema de la portada, todas en colores, representan a Mansilla casi siempre de espaldas,

¹³ 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, la *Excursión*, reeditada varias veces desde 1938.

mirando la escena que lo involucra, pero de la que, al mismo tiempo, se excluye, como para subrayar su estatus de observador externo.¹⁴ El tema de la portada, inspirado al episodio final de la despedida entre Mansilla y el cacique Ramón, muestra a los dos personajes retratados a la misma altura, de perfil el primero y de tres cuartos el segundo, dándose la mano en actitud de franca y honrada amistad. Al lado de Ramón, está el perro Brasil, que Mansilla dona al cacique como regalo de despedida. El encuentro con el cacique Ramón, cuando ya se concluye la excursión, con éxito dudoso en cuanto a la validez del tratado de paz, es la ocasión para la enunciación de un proyecto inclusivo socialmente, que consiste en la incorporación de los indígenas como mano de obra para la incipiente industria nacional. Ramón es el cacique más “civilizado”, limpio y laborioso, que tiene oficio de platero y le pide al coronel insumos para su fragua, antes que azúcar y aguardiente, como es costumbre entre los ranqueles. Ramón representa claramente el tipo del indio amigo, figura más comprensible y asimilable respecto al desafiante Mariano Rosas, o al enigmático Baigorrita, con posibilidades de ser integrado en el cuerpo social de la nación, aunque en posición subalterna. En la portada del libro, Bernabó representa a Ramón vestido con pantalones, chiripá y poncho rojo, en contraste con los ranqueles semidesnudos de las ilustraciones en el interior del texto, que recuerdan más bien a los nativos norteamericanos: el Mariano Rosas retratado en la última lámina, que representa el episodio de la junta, lleva una vicha con pluma en la cabeza, torso desnudo y ademán desafiante, a la manera de los piel roja. La imagen de la portada, entonces, alude a un mensaje conciliador que el texto y la historia desmienten, funcional para los fines pedagógicos y edificantes de la publicación.

En 1940, aparece en la misma colección una reedición del texto de Mansilla, esta vez reducido, adaptado e ilustrado por Víctor Holden. Las láminas 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, como ocurre en tantos pasajes del texto de Mansilla, donde las nubes al horizonte constituyen estrategias de contrucción del espacio de la llanura y de narración del movimiento de objetos, vislumbrados desde lejos, y percibidos como nubes de polvo. En el episodio de la junta representado por Holden, Mansilla está sentado escuchando ya no al cacique salvaje de Bernabó, sino a dos ranqueles vestidos de poncho y chiripá, explicando sus razones. Detrás de ellos, un enorme nubarrón surge del horizonte, como una amenaza que incumbe sobre sus cabezas.

¹⁴ El protagonista y narrador se convierte, de esa forma, 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.

A partir de 1956, Billiken reeditaré 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 orientada hacia 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. En las representaciones de Marengo, se cumple otro giro en la caracterización visual de los ranqueles, que parecen ya perfectamente asimilados con los gauchos: los confines entre las dos figuras se hacen casi imperceptibles, ya que comparten idénticos rasgos, hábitos, atuendos, gestos y plasticidades. Los ranqueles de Marengo han desaparecido definitivamente para hacer su ingreso triunfal en la escena actuando de 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. En algunas viñetas, como esbozados, aparecen elementos de descripción etnográfica, como la forma del toldo, o utensilios primitivos.

Como una *summa* de la tradición iconográfica gauchesca y de la codificación paisajística de la llanura, Marengo despliega un repertorio de formas, colores y módulos compositivos que parecen derivar más de la dimensión simbolista del *Don Segundo Sombra* que de un intento mimético o de reconstrucción histórica. El paisaje pampeano vira decididamente hacia lo sublime, dando lugar a viejos y nuevos módulos compositivos: el hombre solo, mirando al horizonte en el desierto, de espaldas; la llanura horizontal solo atravesada por la verticalidad de las lanzas en grupos compactos de indios, como islas en la inmensidad. El juego de las miradas parece interrogar al lector: la figura de un indio, o la de un soldado del Paraguay que comparte con él su trágico destino, como el cabo Gómez, nos miran de frente, y el punto de vista de la representación, levantado a la altura del hombre a caballo, nos obliga a mirarlos a los ojos. Pero la mayoría de las veces, el lector comparte la mirada nostálgica, orientada a un pasado ya lejano, que asume la figura de Mansilla, retratado de espaldas mientras observa un punto de la pampa. La marcha de regreso del tropel militar está representada de espaldas, ya lejos del primer plano de la representación, como si el lector, identificado con un punto de vista fijo en Leubucó, mirara alejarse para siempre a Mansilla y sus compañeros, quedando atrás, como un recuerdo. Pesa, en las visualizaciones de Marengo, un siglo de imágenes que tentativamente se han asociado al relato de Mansilla, pero sobre todo, parece influir, en su visión simbolista y nostálgica, el sedimento de la reflexión sobre el ser nacional, anclado en la imagen de una pampa

metafísica e intemporal. Marengo exhibe, al lado de láminas de color, pictóricamente acabadas, numerosas viñetas donde esboza rostros humanos, objetos, posturas. Alude, de esa forma, a una estética del bosquejo, como refiriéndose a un canon incumplido, *in fieri*. Por último, propone modelos de representación del espacio inéditos, como por ejemplo, imágenes de la pampa en las cuales el horizonte vacío se llena de una red de ramas secas que tapan todo el espacio dedicado al cielo, expresando una especie de *horror vacui* más cercano al sublime terrorífico que a la pastoral gauchesca.

La edición de Marengo cierra casi un siglo de la cadena iconográfica de los ranqueles. Pocos años después, en lo peor de la dictadura, la Sociedad de bibliófilos argentinos proyecta una edición que tardará en concretarse desde 1974 a 1977. Concebida para coleccionistas suscriptores, las ilustraciones estarán a cargo del artista Roberto Páez, especialmente vinculado con la ilustración literaria.¹⁵ Su peculiar lenguaje gráfico y la calidad de su expresión artística convierten el libro de Mansilla en un objeto de arte, más allá de cualquier vínculo con la cadena iconográfica generada por los ranqueles desde los orígenes del texto.

* **Amanda Salvioni** enseña Literatura hispanoamericana en la Universidad de Macerata, Italia. Su investigación se desarrolla en dos direcciones: por un lado, la literatura hispanoamericana del periodo colonial y del siglo XIX, y por el otro lado, las poéticas modernas fundadas en la reescritura de la historia, de la tradición y del mito. Sobre esos temas ha publicado libros, ensayos y artículos en medios académicos internacionales. Es traductora de poesía y narrativa hispano-americana de distintas épocas (entre otros, Lucio V. Mansilla, Alejo Carpentier, poetas argentinos contemporáneos).

Bibliografía

- Andermann, Jens (s.f.) “The Museo de la Plata, 1867-1906”:
<http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Andermann04.htm>
[consultado 10/05/2014].
- Gadamer, Hans-Georg (2008 [1987]). “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”. En Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM: México. 19-29.
- Giordano, Mariana (2012). *Indígenas en la Argentina. Fotografías, 1860-1970*. Buenos Aires: Artnauta.
- Le Men, Ségolène (1995). “La question de l’Illustration”. En Chartier, Roger (dir). *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*. IMEC, Maison de Sciences de l’Homme. 229-248.

¹⁵ Páez fue ganador del concurso internacional de la Editorial Universitaria de Buenos Aires para la ilustración del *Quijote*, en 1965. Exiliado en Francia desde el '74, ilustró los cuentos de Borges, el *Martín Fierro*, y otras obras canónicas de la literatura argentina.

- Lenton, Diana (2012). “Pueblos originarios y Estado argentino: una incómoda relación”. En Giordano, Mariana. *Indígenas de la Argentina. Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires: El Artenauta. 11-14.
- Malosetti Costa, Laura (2005). “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”. En Graciela Batticuore, Klaus Gallo, Jorge Myers (compiladores). *Resonancias románticas Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba. 291-303.
- Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta (1991). “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. Buenos Aires: CAIA.
- Meier, Albert (2017). “Come tutto diverso presso noi moderni! L’invenzione del classicismo come progetto romantico”. En *Il romantico nel classicismo/il classico nel romanticismo*. LED. 15-28.
- Pratt, Mary Louise (2011 [1992]). *Imperial Eyes. Travel Literature and Transculturation*, London: Routledge. Traducción al español de Ofelia Castillo, *Ojos imperiales, literatura de viaje y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica
- Priamo, Luis (2012). “Un patrimonio doloroso”. En Giordano, Mariana. *Indígenas de la Argentina. Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires: El Artenauta. 9-10.
- Rotker, Susana (1999). *Cautivas*. Buenos Aires: Ariel.
- Salvioni, Amanda (2015). “El silencio de las imágenes. Las ilustraciones a *Una excursión a los indios ranqueles*”. *Confluenze*, 7. 107 – 136.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Szir, Sandra M. (2009). “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y caretas (1898-1908)”. En Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa. 109-139.
- Vignati, Milcíades Alejo (1947). “Falacias iconográficas”. *Relaciones de la sociedad argentina de antropología*. IV. 259-262.
- Viñas, David (1982). “Mansilla, arquetipo del gentleman militar”. En *Indios, ejército y fronteras*. México: Siglo XXI. 149-154.