

XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2011.

El Chacho de D. F. Sarmiento: fotografía, literatura, historia.

Juan Francisco Albin.

Cita:

Juan Francisco Albin (2011). *El Chacho de D. F. Sarmiento: fotografía, literatura, historia. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/481>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mesa 74

Fotografía e investigación histórica

Coordinadoras: Verónica Tell y Inés Yujnovsky

***El Chacho* de D. F. Sarmiento: fotografía, literatura, historia**

Juan Francisco Albin

UBA / IUNA / UNGS

DNI: 28.919.571

Mail: juanfalbin@yahoo.com.ar

Autorización para publicar: SI

I - *El Chacho* y la fotografía

En 1866, desde los E.E. U.U., luego de ser gobernador de San Juan, tres años luego de instigar por el asesinato de Vicente Peñaloza, limpiando ahora su imagen pública y haciendo campaña política para su candidatura a la Presidencia, que logrará en efecto en 1868, Sarmiento escribe *El Chacho*. Esta nueva biografía cierra la serie de biografías de caudillos que Sarmiento venía escribiendo desde 1845 sobre las figuras de Aldao y Quiroga.

El Chacho debe ser leído desde esa serie. No se trata solo de que en fechas posteriores el propio Sarmiento y luego los editores de sus obras completas reúnan las tres biografías en un solo libro. Hay, además de ello, numerosos indicios en el texto que hacen necesaria esa lectura. Ya desde el subtítulo del libro, Sarmiento parece estar armando la serie: luego de proponer en 1845, en el *Facundo*, al norteamericano Fenimore Cooper, autor de *El último de los mohicanos*, como modelo de una literatura nacional por venir, en 1866 en efecto -¡y desde E.E. U.U.!-- escribe su *Ultimo caudillo de la montonera de los llanos*, según reza el subtítulo de *El Chacho*. La figura biográfica del Chacho se inserta en esa serie de figuras de bárbaros caudillos y la cierra.

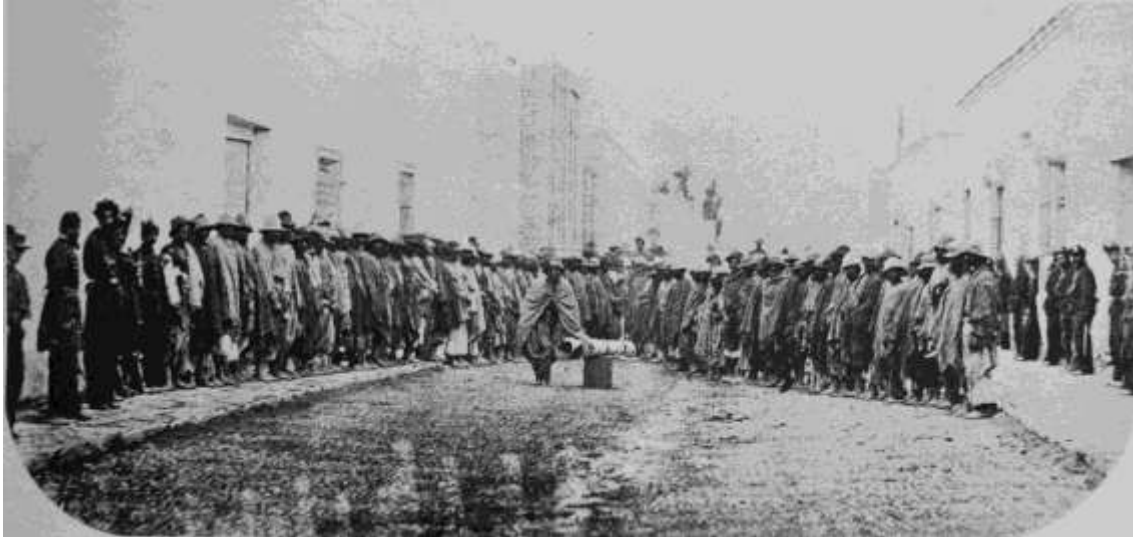
Rodríguez Pérsico ha pensado estas biografías de caudillos que escribe Sarmiento no solo como una serie sino como un género específico: las biografías de la barbarie. Habría, según propone, una invariante fundamental en el género: “El cuerpo es el gran tópico de la biografía; el lenguaje, el detalle” (Rodríguez Pérsico, 1993: 112). Sin embargo, respecto del caso particular de *El Chacho*, Rodríguez Pérsico percibe que esta invariante no funciona: el cuerpo del Chacho –señala- se escamotea en su biografía,

su cuerpo casi no se representa. En este trabajo nos interesa profundizar en esta diferencia que caracteriza a *El Chacho* respecto de las anteriores biografías de caudillos escritas por Sarmiento. En *El Chacho* –proponemos– se produce una inversión en el propio género: si por un lado el cuerpo se escamotea y queda como en los márgenes, el lenguaje del caudillo pasa al centro y se convierte en el gran tópico. Aquellos documentos que Sarmiento guardaba como apéndices al *Facundo* y al *Aldao*, esos escritos que eran prueba del lenguaje confuso del bárbaro y que quedaban en los márgenes de la biografía, pasan aquí al centro. Esos textos se trabajan ahora como los únicos rastros del caudillo durante su paso por este mundo: sus únicas marcas, su huella o su “rúbrica”, como dice el texto.

Rodríguez Pérsico ha percibido algo más que –en nuestra lectura– contribuye a diferenciar la biografía de *El Chacho* respecto de las anteriores biografías de Facundo y Aldao:

Sarmiento reforzó el retrato verbal del otro con el retrato fotográfico. Después de la batalla de Caucete, el gobernador hace fotografiar a las fuerzas chachistas; la imagen insiste en la versión que ha presentado. Documento para exportación, el sentido que diseña la imagen reduplica el mensaje verbal: sucios, mal vestidos y peor armados; la fotografía dice que esos no son soldados. (107)

Así, Rodríguez Pérsico señala respecto de *El Chacho* una articulación entre el “retrato verbal” y el “retrato fotográfico”, entre la biografía y la fotografía. Nuestra lectura parte de esa constatación de una relación entre escritura y fotografía que hace, pero se aleja de la interpretación que le da la autora. Aquello que propone Rodríguez Pérsico puede ser interpretado –proponemos– en sentido inverso: si las fotografías fueron tomadas en 1863, tal vez la imagen fotográfica no venga a reduplicar el “mensaje verbal” del texto escrito en 1866. Si las fotografías fueron tomadas antes, proponemos como hipótesis de trabajo que tal vez la fotografía tenga alguna preeminencia sobre el texto, que tal vez se encuentre –podríamos decir– en el origen del texto, determinándolo en sus posibilidades expresivas.



Montoneros del Chacho, tomados prisioneros. Imagen reproducida en Botana, Natalio R., Domingo Faustino Sarmiento. *Una aventura republicana*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 45.

Este trabajo rastrea las huellas de la relación entre la escritura y la fotografía en la textualidad de *El Chacho* de Sarmiento. Abordamos este problema a partir de un análisis sobre la construcción de la biografía bárbara de Peñaloza que realiza Sarmiento, estableciendo continuidades y diferencias respecto de la serie de retratos de caudillos que ha delineado en torno a Aldao y a Quiroga. Interpretamos que esas diferencias respecto de la serie que presenta *El Chacho* pueden explicarse en parte por la relación que se da aquí entre la escritura de Sarmiento y la fotografía. Para probarlo, en un primer momento rastrearemos las huellas de la fotografía en el texto de *El Chacho*. En un segundo momento, nos preguntaremos por los posibles usos que el texto asigna a la fotografía. Por último, nos plantearemos el problema de la relación entre la reproducción fotográfica y la reproducción discursiva que es central en la constitución de un discurso con pretensión de objetividad en *El Chacho*.

II- Sarmiento: de la pintura a la fotografía

La biografía del Chacho por Sarmiento se abre con la construcción de un espacio, el de los Andes cubiertos de nieve, completamente blancos, y con la construcción de una escena. Un “grupo de viajeros”, que en seguida se revelan como “emigrados políticos” que se dirigen a Argentina para “incorporarse al ejército del General Lamadrid”, se encuentra con un nuevo grupo de emigrados que van – derrotados- de Argentina hacia Chile. La escena es dramática, dramatismo al cual

contribuye el espacio nevado y hostil (sublime, diríamos) de los Andes. Por lo demás, de un lado (en el grupo de los que van de Argentina a Chile) se encontrará el Chacho y del otro (en el grupo de los que vienen de Chile a Argentina) la narración se encargará a su momento de revelarnos que se encuentra el propio Sarmiento. No es casual que se elija esta escena para empezar el cuadro biográfico: la historia empieza cuando Sarmiento salva al Chacho en 1842 y termina cuando Sarmiento instiga, justifica y legitima el asesinato del Chacho en 1863. Sarmiento aparece –en este texto que a la vez que campaña para la presidencia, es propaganda política respecto de su gestión en San Juan y defensa legal respecto de su actuación en el caso Peñaloza- como aquel que quitó la vida a Peñaloza en 1863 pero también aquel que se la dio en 1842.

¿Cómo se construye ese espacio de los Andes, en esta primera escena que abre la biografía? Las primeras palabras del texto construyen un tipo de espacio que se desarrollará en el resto del capítulo: se habla –en ese primer párrafo- de “las blancas soledades”, de las “crestas colosales de granito” (1999: 48). El espacio de los Andes se construye así como un paisaje sublime, presentándose como un espacio vasto y solitario, pero también –y sobre todo- como un espacio acromático, limitado al blanco y al negro. La construcción del espacio a partir de esta paleta limitada se va corroborando en pasajes posteriores del texto. Se puede leer, por ejemplo, que en esta escena “lo blanco del paisaje sólo es accidentado por algunos negros picos demasiado perpendiculares para que la nieve se sostenga en sus flancos...” (p. 47-48). Hasta que el texto finalmente llega a la escena crucial en que los “emigrados políticos” que vienen de Chile a Argentina se encuentran con aquellos que emigran de Argentina a Chile. Allí el texto condensa su construcción del espacio en una frase sugerente en el contexto de este trabajo, que intenta pensar la relación entre escritura y fotografía:

Al asomar las cabezas sobre la cuesta de las cuevas, desde donde se divisa la estrecha quebrada hasta la Punta de las Vacas, tres bultos negros como negativos de fotografía fue lo primero que vieron destacarse sobre el fondo blanco del paisaje. (p. 48)

Nos interesa detenernos en este pasaje para empezar a pensar aquello que diferencia a *El Chacho* de las anteriores biografías de caudillos: el *Aldao* y el *Facundo*. Pues en esta frase la construcción del espacio de los Andes se da a partir de una imagen técnica: “tres bultos negros como negativos de fotografía fue lo primero que vieron destacarse sobre el fondo blanco del paisaje.” Se trata en efecto de una imagen técnica (negativos de fotografía) para un espacio natural (la naturaleza sublime de los Andes). Así, la fotografía funciona aquí como símil, término de comparación o analogía para

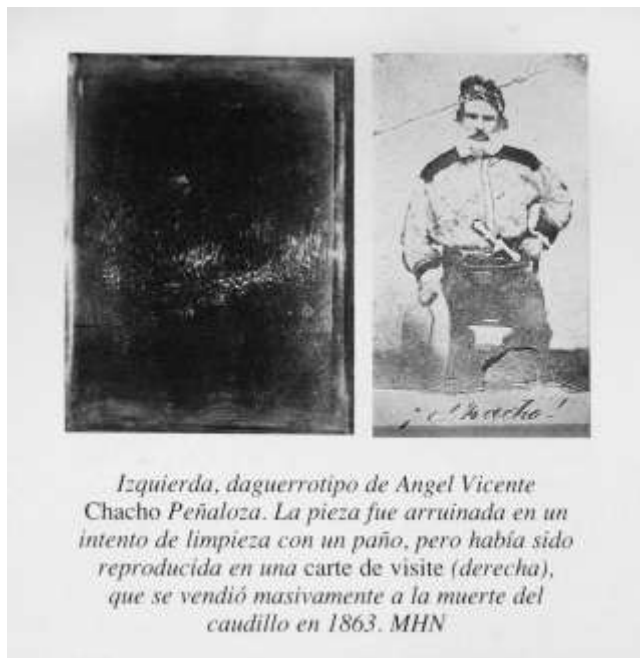
representar el espacio. Ya Piglia ha señalado la importancia de las analogías en la escritura de Sarmiento. Para Sarmiento, según propone Piglia, conocer es comparar; se trata –para conocer- de comparar lo desconocido con lo ya conocido, de “reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita.” (Piglia, 1980). Lo interesante para pensar la analogía sarmientina en el pasaje citado sería que allí lo conocido, el término de comparación, es el mismo procedimiento técnico de la fotografía. Este procedimiento técnico le sirve a Sarmiento para reprocessar y narrar de otro modo la experiencia del viaje por los Andes, experiencia del año 1842, muy cercana aun a la invención de la fotografía y a la difusión del invento por América. Hay que notar por lo demás que Sarmiento no compara meramente con la fotografía, sino con los “negativos de fotografía”, lo que implica un conocimiento de los procedimientos y los procesos de la técnica fotográfica de negativo-positivo que empieza a reemplazar al daguerrotipo en nuestro país a fines de la década de 1850 y durante la década de 1860. La referencia a la fotografía en este pasaje, trabajada como analogía o término de comparación, empieza a indicar entonces (si pensamos la analogía en Sarmiento tal como la piensa Piglia) la cercanía de Sarmiento con la fotografía. Tal vez, asimismo, nos empieza a decir algo respecto de la relación entre la fotografía y la escritura de Sarmiento en *El Chacho*.

A partir de aquí, se podría incluso arriesgar la hipótesis de un desplazamiento en la escritura de Sarmiento: de la construcción de la propia escritura en relación a la pintura y lo plástico en términos más generales a la construcción de la escritura en relación a la fotografía y lo fotográfico. Si en *Facundo* (en 1845) se compara a Quiroga con “el Alí-Bajá de Monvoisin”, en *El Chacho* (en 1866) la escena inicial en el espacio de los Andes se compara con aquellos “negativos de fotografía”.

De todos modos, hay que interrogarse por el sentido de este desplazamiento de la analogía pictórica a la analogía fotográfica en toda su complejidad. Pues si bien podría pensarse un desplazamiento tal, como proponemos, las referencias a pintores, dibujantes e incluso el trabajo de la escritura en base a estas fuentes no deja de reaparecer en *El Chacho*. El desplazamiento de la analogía pictórica a la analogía fotográfica es complejo y tiene sus tensiones, conflictos, vueltas y revueltas.

Así, en las últimas frases de la biografía de Peñaloza (que son, a la vez, las últimas palabras de la serie de biografías bárbaras), vuelven las referencias usuales en Sarmiento a pintores como Rugendas y Palliere, en tanto retratistas de costumbres:

referencia a un tipo de producción visual –podríamos decir- pre-fotográfica¹. Por otro lado, en la edición de 1868, publicada en E.E. U.U., en que se reúnen las biografías de Aldao, Facundo y Peñaloza, el texto de *El Chacho* viene precedido de un dibujo a lápiz sobre la figura de Peñaloza, que muy probablemente haya sido confeccionado con bastantes libertades a partir del famoso daguerrotipo arruinado de Peñaloza o –lo que es más probable- de su reproducción en una *carte de visite* que se vendió –según se nos informa en *Los años del daguerrotipo*- “masivamente a la muerte del caudillo en 1863” (AA VV, 2010: 18). En el dibujo a lápiz, es otra la mirada, hay más detalles en la representación de la figura, pero se trata de la misma pose y la misma vestimenta que los que conocemos por la reproducción del daguerrotipo en esa serie de *cartes de visite*. Debajo del dibujo a lápiz, además, hay un texto que identifica la figura o el personaje para los lectores, texto que es bastante sugerente: “VICENTE PEÑALOYA, *alias* ‘EL CHACHO’”: ese “alias” refuerza la construcción que realiza Sarmiento de Peñaloza y sus montoneros como bandidos, bandoleros, *outlaws*.



¹ “Civilización y barbarie era a más de un libro, un antagonismo social. El ferrocarril llegará en tiempo a Córdoba para estorbar que vuelva a producirse la lucha del desierto, ya que la Pampa está surcada de rieles. Las costumbres que Rugendas y Palliere diseñaron con tanto talento, desaparecerán con el medio ambiente que las produjo, y estas biografías de los caudillos de la montonera figurarán en nuestra historia como los megateriums y cliptodontes que Bravard desenterró del terreno pampeano: monstruos inexplicables, pero reales.” (p. 172)

Lo cierto es que Sarmiento en 1868 elige (si la elección editorial fue, en efecto, de Sarmiento) un dibujo a lápiz para retratar la figura de Peñaloza, en el inicio de su texto sobre el Chacho, y no poner allí ni el conocido retrato fotográfico de Peñaloza ni las fotografías que manda tomar en 1863 a los prisioneros de las montoneras vencidas en Cauçete. La pregunta a hacerse sería la siguiente: ¿Se podía, técnica y materialmente, hacer otra cosa? Verónica Tell ha señalado las dificultades técnicas y económicas en la inclusión de fotografías en producciones impresas durante las décadas de 1860 y 1870 en la Argentina, dificultades que se irán allanando recién en la década siguiente, a partir de la posibilidad de la reproducción mecánica en serie de fotografías (Tell, 2009: 141-142). La inclusión de fotografías en publicaciones impresas en la década de 1860 era aun algo artesanal (se montaba manualmente una copia sobre la página del libro impreso) y por tanto muy costoso. La posibilidad de que Sarmiento incluyera imágenes fotográficas de Peñaloza y sus montoneras no era, por tanto, algo sencillo en términos editoriales.

Por último, para seguir pensando en este desplazamiento complejo de lo pictórico a lo fotográfico en la escritura de Sarmiento, en la misma escena inicial que representa *El Chacho* en el espacio de los Andes hay aun una referencia más a lo pictórico. Pues la escena que Sarmiento representa allí tiene –y Sarmiento no se va a privar de mencionarlo– una expresión pictórica en un cuadro de Benjamín Rawson, aquel conocido como *Salvamento en la Cordillera*. “Un cuadro del pintor sanjuanino Rawson ha idealizado la escena del arribo de los primeros chilenos que rompieron la nieve y se abrieron paso hasta el teatro de la catástrofe.” (p. 50) Algo en el cuadro de Rawson ha quedado en tanto testimonio, y Sarmiento no deja de señalarlo. Ahora bien, allí se “ha idealizado” la escena, como dice Sarmiento. ¿Es este tipo (idealizante) de representación lo que busca Sarmiento en un texto como *El Chacho*, sea en la construcción del espacio y la escena de los Andes como en la figura biográfica de Peñaloza? En nuestra interpretación, la analogía fotográfica que encontrábamos en *El Chacho* conlleva la búsqueda de otro tipo de representación posible en la misma escritura.



**Benjamín Franklin Rawson. *Salvamento en la Cordillera*.
Oleo sobre tela, 146 x 168 cm. 1855. Complejo Museográfico
Enrique Udaondo, Luján (Provincia de Buenos Aires).**

III- *El Chacho*: fotografía, verdad, progreso

Nos detenemos ahora en otra referencia a la fotografía que encontramos en *El Chacho*. Se da en el contexto del capítulo “Reacción”, en que se narran los preparativos del levantamiento acaudillado por Peñaloza. Allí leemos lo siguiente:

*En San Juan la agitación tomaba formas extrañas y llenas de la malicia candorosa de la ignorancia. El gobierno era masón, según los rumores que corrían entre la gente llana, y había llevado la impiedad hasta hacer de una iglesia una escuela y de una capellanía una quinta normal. **La fotografía, recientemente introducida, prestaba con sus imágenes asidero a investigaciones supersticiosas**; y sacerdotes paniaguados con el partido antiguo de Rosas, a quien debían posiciones y honores, explicaban devotamente desde el púlpito toda la abominación de la masonería, subentendido que el gobernador era masón, y a él se dirigían aquellas hipócritas conminaciones. (p. 86)*

En este pasaje, la fotografía es una técnica recientemente introducida en San Juan, asociada por tanto a su también reciente y flamante gobernador, el propio Sarmiento. Y, por otro lado, el texto atribuye a los sectores populares una recepción reaccionaria de la fotografía en tanto adelanto técnico introducido en San Juan: se trata para este sector, para esta “gente llana”, según la construcción de Sarmiento, de algo que se presta a “investigaciones supersticiosas”, a masonería, etc. “Subentendido que el gobernador era masón”, además, se lee en el texto. Por tanto, se ve como superstición aquello que para

Sarmiento es indicio de progreso: la fotografía así como el telégrafo y el ferrocarril, otros adelantos técnicos omnipresentes en *El Chacho*.

Marta Penhos ha señalado, en el imaginario positivista de la generación del 80, que la relación entre fotografía y progreso se da en un doble sentido. Si por un lado la fotografía se piensa entonces como un indicio de progreso técnico, como un aparato que puede registrar fielmente la realidad objetiva de las cosas, por otro lado la misma fotografía se piensa como el medio más adecuado para registrar los progresos de la modernización en una sociedad en desarrollo constante. Esa doble relación entre fotografía y progreso habría que pensarla también –proponemos– en Sarmiento, una o dos décadas antes de la generación del 80. No por nada Penhos consigna estos dos datos que corresponden a la presidencia de Sarmiento. En primer lugar, en la Exposición Nacional Industrial que Sarmiento organiza en Córdoba en 1871, la fotografía funciona como “índice del progreso al que había llegado nuestro país, en una sección destinada a mostrar sus logros”. En segundo lugar, también en 1871 la fotografía funciona y se consagra como medio técnico de registro preciso en el Observatorio astronómico que Sarmiento inaugura también en Córdoba, encargando su dirección al astrónomo norteamericano Benjamin Gould (Penhos, 2005: 21).

Hacia las décadas de 1860 y 1870, los usos de la fotografía podían extenderse y se extendían a amplios y variados campos, como los de la astronomía, la topografía, la medicina y –también– la antropología y la criminología, como señala Penhos. Para Sarmiento, que tal vez sea uno de los fundadores –a nivel local– de ese imaginario de época, la fotografía no da lugar a “investigaciones supersticiosas”, sino que permite un registro fiel de lo real. Este otro uso de la fotografía explica el hecho –asimismo– de que Sarmiento haya mandado tomar fotografías a los montoneros tomados prisioneros tras la batalla de Caucete. También explica la inscripción con que Sarmiento acompaña una extraña *carte de visite*: un retrato del mayor Sandes, uno de los personajes centrales de *El Chacho*, personaje cuyo cuerpo –según ha propuesto Rodríguez Pérsico– parece tener mayor importancia que el del Chacho: cuerpo que es un verdadero museo de heridas según el retrato que le hace Sarmiento en *El Chacho*. “Sandes contó cincuenta y tres heridas de bala, de puñal, de sable, de florete, de bayoneta, sin morir de ninguna. Murió de todas juntas, cuando la sangre que no había derramado ya no pudo circular por aquellos canales rotos y mal remendados. / El boletín del ejército llevaba cuentas de sus heridas.” (p. 127). En el dorso de una copia de esa *carte de visite*, extraña pues Sandes posa con el torso desnudo, mostrando en efecto su cuerpo repleto de heridas, hay una

inscripción del propio Sarmiento, que dice: “He aquí la prueba de su firmeza” (A.A. V.V., 2004: 38-39). Nuevamente, entonces, la fotografía funcionando como documento o como prueba en relación a la escritura de Sarmiento.



Emil Mangel du Mesnil. Coronel Ambrosio Sandes (1811-1863). Carte de visite, ca. 1861. Colección Carlos Vertanessian.

En este sentido, en tanto registro, la fotografía también podría servir a discursos que –como es el caso de *El Chacho*- se presentan bajo la forma del discurso histórico o aun del discurso legal. La fotografía en Sarmiento, por tanto, implica prueba o testimonio objetivo; implica conocimiento; en síntesis, implica civilización, y no superstición. Se trata aquí de una concepción de la fotografía en tanto reproducción técnica de la realidad: la relación de la imagen fotográfica con el objeto fotografiado, lograda por el aparato fotográfico, sería una relación directa, sin mediaciones, sin posibles intervenciones del sujeto humano que mira a través del objetivo de la cámara y en efecto toma la fotografía. La fotografía se entiende entonces como prueba,

documento, incluso diríamos *huella*: no por nada Sarmiento habla –en aquella analogía de la que partimos- no meramente de fotografía sino de “negativos de fotografía”.

Y si la fotografía por la época se piensa y se practica en tanto prueba, el mismo discurso en *El Chacho* (texto que alude repetidas veces a la fotografía y que incluso la trabaja en términos de analogía para representar el espacio; texto que por otro lado es precedido y tal vez acompañado en paralelo por las fotografías documentales de la montonera que el mismo Sarmiento manda tomar en Caucete) se construye como discurso con pretensión de verdad. Se trata en *El Chacho* del intento de producir un discurso que pueda funcionar como un documento o una prueba.

IV: “Las cosas como son”: reproducción y objetividad discursivas

En la construcción del discurso en *El Chacho* hay una búsqueda fundamental: se trata de producir la mayor objetividad posible en la escritura. Esa búsqueda se evidencia en dos elementos que funcionan como principios constructivos en el texto.

En primer lugar, la marca más clara de esa búsqueda de objetividad en el discurso es la desaparición del yo de quien escribe. Desaparece aquel “Don Yo” que tanto el mismo Sarmiento como sus contemporáneos percibían en la construcción de su figura. En *El Chacho* Sarmiento se nombra a sí mismo sistemáticamente en tercera persona. De este modo hace desaparecer su yo y se representa a sí mismo como un personaje de la escena, sea como uno de los “viajeros” o “emigrados políticos” (p. 47-48), como “auditor de la guerra” (p. 67), como “comisionado” (p. 70), como “gobernador de San Juan” (p. 73), como “director de la guerra” (p. 101) o como “ministro plenipotenciario” (p. 170). Si por un lado Sarmiento borra su yo, este yo vuelve en tercera persona, como un personaje que es el mayor protagonista del texto: así, la biografía del otro (el caudillo Peñaloza) se vuelve en su mayor parte biografía y apología de este yo que se borra y se escribe a sí mismo en tercera persona. Este procedimiento de borramiento llega tal vez a su extrema expresión en la narración de los momentos de ansiedad que se experimentan en la ciudad de San Juan durante la batalla que se está dando a pocas leguas, en Caucete, contra las montoneras de Peñaloza. Si esa escena no deja de narrarse de un modo dramático, si es uno de los puntos de mayor tensión dramática en el texto, Sarmiento no deja de narrar la escena según las pautas discursivas que asépticamente se ha trazado. Así, el procedimiento de borramiento del

propio yo se lleva al extremo cuando se auto-representa a sí mismo como un personaje en escena, auto-representando incluso su discurso oral como si fuera el de otro: “¿Llegó la caballada? ¡Estamos salvados! – fue la interrupción del gobernador.” (p. 146). De este modo el texto busca cierta objetividad en la enunciación: en *El Chacho* se trata –según decíamos - de construir un discurso que funcione como si fuera un documento objetivo, no mediado por la intervención subjetiva de quien escribe. Como si el texto fuera una máquina textual semejante a la máquina fotográfica.

Con la misma finalidad el texto moviliza otra estrategia central, constitutiva: la reproducción discursiva. El texto de *El Chacho* apela muy fuertemente a la reproducción de documentos escritos: cartas, diarios, testimonios. Reproduce –centralmente- los escritos del otro, del bárbaro, como pruebas privilegiadas de su criminalidad. Esa reproducción discursiva va en paralelo a la reproducción fotográfica de los cuerpos de los prisioneros de las montoneras del Chacho vencidas en Cauçete. Por un lado, las fotografías señalan y testimonian la criminalidad de esos cuerpos: la imagen fotográfica –como interpretaba Rodríguez Pérsico- dice, por la pobreza de la vestimenta y de las armas que portan los montoneros prisioneros retratados en conjunto, que no se trata de un ejército regular sino de salteadores, ladrones o bandidos. Por otro lado la reproducción de los discursos del otro señala la confusión, la irracionalidad de estos sujetos, y desde allí –también- su criminalidad. Los documentos discursivos que Sarmiento reserva como apéndices en las dos biografías anteriores pasan aquí no solo al centro sino también a ocupar gran parte de la superficie textual. Si la escritura como tecnología del lenguaje no puede reproducir adecuadamente el mundo de los objetos, sí –al menos en tanto programa- puede reproducirse a sí misma. En esa operación de reproducción discursiva habría que buscar tal vez lo propio de un texto como *El Chacho*: texto hecho –central y explícitamente- a partir de otros textos; escrito que es reproducción de otros escritos que funcionan como documentos, huellas o rúbricas; escritura que –en esa reproducción- se juega su presunta objetividad.

Cuando se cita al biografiado, como decíamos, se lo cita como documento y prueba de su barbarie, de su irracionalidad, de su oscuridad discursiva. Antes o después de citarlo, además, se señalan sus errores y sus confusiones. Así, por ejemplo, antes de citar una carta de Peñalosa se remarca “la torpeza del lenguaje y lo embrollado de lo que quisiera que expresase ideas” (p. 90). Por tanto, si se cita, también se remarca algo en lo citado: por lo general, la incorrección de la forma lingüística, la oscuridad formal que hace a la oscuridad de las ideas.

Si el texto se juega en la reproducción de discursos en tanto reproducción de pruebas y documentos, por los mismos recortes, subrayados y comentarios sobre esos discursos *El Chacho* muestra las costuras de esa utopía de un discurso presuntamente objetivo. Pues en verdad el texto no se juega en la mera cita como reproducción de discursos escritos, sino en el montaje de citas, en la relación tensa y conflictiva que se genera entre los textos citados y el texto que cita y se compone al citar. Aquello que también hay en la fotografía de artificioso (la pose, el decorado, el encuadre y -en un nivel más obvio- la posibilidad del montaje y el trucaje, pese a la esencia misma de la fotografía en tanto huella o índice, relación directa o de contigüidad con el referente), todo ese artificio reaparece en el montaje de citas que constituye la misma textualidad de *El Chacho*. Los discursos -al convertirse en citas por el mismo trabajo del montaje- son separados de su contexto de circulación original y resignificados en contextos muy diversos; son, en ese nuevo contexto, subrayados, remarcados e interpretados. Hay que pensar en la misma dirección al intentar reflexionar sobre aquello que sucede con las fotografías de las montoneras que manda sacar Sarmiento: si bien la fotografía por su misma esencia nos dice que “esto ha sido” (Barthes, 1995: 136), que esos prisioneros de las montoneras del Chacho han sido y han estado allí, no se puede dejar de pensar que -aun más en tanto prisioneros- se los ha hecho posar; que se ha preferido hacer un encuadre de grupo (montón, más bien) y no cualquier otro; que se ha preferido tomarles la fotografía con esas ropas, con esas armas, etc; que, por último, esas fotos de montoneros mal alimentados, mal vestidos, mal armados, que no son soldados sino ladrones, toman su significación -en el sistema de Sarmiento- no tanto por sí mismas sino por su relación de oposición con otras fotografías. Fotografías, tal vez, del mismo Sarmiento. Pienso ahora en aquel daguerrotipo de Sarmiento con su traje de teniente coronel en 1852: traje pulcro, planchado; postura y mirada enérgicas; esa imagen dice - quiere decir, significar- que aquí no se trata de un ladrón sino de un soldado.



**José Dolores Fuenzalida. Domingo Faustino Sarmiento.
Daguerrotipo. ¿1852? ¿1854? Colección Museo Sarmiento.**

Por todo ello *El Chacho* termina mostrando sus propias costuras. Ello no invalida, sin embargo, aquello que es evidente: se trata de un texto que se impone el programa ciertamente utópico de un discurso que se aproxime –lo máximo que pueda- a eso que por la época ofrece la fotografía en tanto sistema de reproducción técnica de imágenes. El discurso se propone aquí como un discurso con pretensión de verdad y de objetividad: todo su esfuerzo está puesto en suscitar el efecto de lo real. No por nada un capítulo central se titula –enfáticamente- “Las cosas como son”. En ese término que separa a las “cosas” de lo que “son”, en ese “como” hay que leer todo el programa del texto: el esfuerzo así como las tensiones y los problemas en la realización de una escritura que pueda suscitar el efecto de lo real.

Bibliografía:

- A.A. V.V., *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2010.
- A.A. V.V. *Soldados. 1848-1927*. Investigación fotográfica por Miguel Angel Cuarterolo y Abel Alexander. Buenos Aires, Fundación Soldados, 2004.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Gómez, Juan, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*, Buenos Aires, Abadía Editora, 1986.
- Palcos, Alberto, “Los caudillos: El General Fray Félix Aldao – El Chacho”, prólogo a D. F. Sarmiento, *Los caudillos*, Buenos Aires, Jackson, ¿?.
- Penhos, Marta Noemí, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en Marta Penhos y otros, *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005.
- Piglia, Ricardo, “Notas sobre *Facundo*”, en *Punto de Vista*, Año 3, N° 8, Marzo-Junio 1980.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, “Las instituciones y la guerra en las biografías de la barbarie de Sarmiento”, en *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, Interamer, OEA, 1993.
- Sarmiento, Domingo F. y Hernández, José, *El Chacho. Dos miradas*, Buenos Aires, Ameghino Editora, 1999.
- Sarmiento, D. F., “El general Fray Félix Aldao”, en *Los Caudillos*, Buenos Aires, Jackson, ¿?.
- Sarmiento, D. F., *Facundo o civilización o barbarie*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones / Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Tell, Verónica, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.