

El *malón* como paradigma: circulaciones, derivas y actualizaciones de la obra de Ángel Della Valle¹

Sebastián Nicolás Cardella²

Resumen

Figura paradigmática de la barbarie indígena y, por tanto, de la Argentina civilizada, blanca, europea y patriarcal de finales del siglo XIX, *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle ha sido reactualizada en las últimas décadas por una vasta cantidad de producciones culturales, generando —en palabras de Jacques Rancière— disensos con ese reparto de lo sensible decimonónico. Por tanto, este trabajo se propone abordar, partiendo de la paradigmología desarrollada por Giorgio Agamben, algunas de esas actualizaciones contemporáneas, focalizando en las obras de los artistas Francisco Revelli, Alberto Passolini y Daniel Santoro. Y esto porque, como finalmente se demuestra, estas actualizan *La vuelta del malón* pero lo hacen en el marco de configuraciones que no solo suscitan disensos con el reparto mencionado, sino que abren nuevos horizontes semánticos que iluminan, de un modo singular, tanto el pasado como el presente del país.

Palabras clave: Paradigma; figura; La vuelta del malón; reparto de lo sensible.

The *malon* as a paradigm: circulations, drifts and actualizations of the work of Ángel Della Valle.

Abstract

Paradigmatic figure of indigenous barbarism and, therefore, of civilized, white, european and patriarchal Argentina at the end of the nineteenth-century, Ángel Della Valle's *The return of the malon* has been actualized in recent decades by a vast amount of cultural productions, generating —in words of Jacques Rancière— dissensions with this nineteenth-century distribution of the sensible. Therefore, this work aims to address, starting from the paradigmology developed by Giorgio Agamben, some of these contemporary actualizations, focusing on the works of the artists Francisco Revelli, Alberto Passolini and Daniel Santoro. And this is because, as it is finally demonstrated, they actualize *The return of the malon* but they do so within the framework of configurations that not only provoke disagreements with aforementioned distribution, but also open up new semantic horizons that illuminate, in a singular way, both the past and the present of the country.

Key words: Paradigm; figure; the return of the malon; distribution of the sensible.

¹ Este artículo se origina como producto del seminario *Imágenes de la violencia/violencia de las imágenes. Abordajes transdisciplinarios para la investigación en Ciencias Sociales*, dictado por el doctor Carlos Masotta en el tercer bimestre del año 2020, en el marco del doctorado en ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

² Licenciado en sociología y Magíster en comunicación y cultura por la universidad de Buenos Aires (UBA). Doctorando en ciencias sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), con beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Lugar de trabajo: Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mail: cardellasebastian@gmail.com

Recibido: 8 de junio de 2021

Aceptado: 22 de agosto de 2022

1. Introducción

En 1892 aparecía uno de los cuadros más emblemáticos de la historia Argentina: *La vuelta del malón*. Realizado por el pintor Ángel Della Valle con el objeto de participar en la exposición universal de Chicago (Lazzari-Lenton, 2018), *La vuelta del malón* es un cuadro que no solo sirvió como justificativo de la famosa *Conquista del desierto* perpetrada por el ejército argentino tan solo trece años antes de su aparición (Malosetti Costa, 2001), sino que logró erigirse en uno de los más singulares y distintivos engranajes de toda esa red de textos e imágenes que, a lo largo del siglo XIX, tendió a consolidar un imaginario nacional bien determinado: el de la Argentina civilizada, blanca, europea y patriarcal³.

En pocas palabras, esta imagen posee un carácter fundante de la identidad nacional, es decir: de ese *reparto de lo sensible* (Rancière, 1996, 2014) que estructurara a la Argentina moderna. Lo que explica que haya tenido numerosas derivas — recuperaciones, citas, etc. — a lo largo de la historia nacional, las cuales llegan, inclusive, hasta nuestros días. Por tanto, el siguiente trabajo se propone abordar algunas de esas derivas, con el objeto de indagar en los nuevos sentidos que de ellas se desprenden, así como en las dislocaciones que producen en el reparto señalado. Para ello, consideraremos a *La vuelta del malón* como un *paradigma*, en el sentido en que lo desarrolla Giorgio Agamben en su trabajo sobre el método (2010a).

Así las cosas, el artículo se divide en dos partes: una primera, en la que nos dedicaremos a delinear algunas de las principales características que supone el concepto teórico-metodológico de *paradigma* (o de figura paradigmática) según el filósofo italiano⁴, en aras de demostrar la potencia que port esta noción, sobre todo, para concebir y abordar de una nueva forma el tiempo y la historia, y en relación con ello, las posibilidades que abre el pensar al *malón* desde esta perspectiva. Luego, en un segundo momento, nos dedicaremos a indagar en las actualizaciones de esa figura en lo que va del nuevo siglo, abordando las producciones: *La vuelta del malón*, de Francisco Revelli; *Malona!*, de Alberto Passolini; *Victoria Ocampo mira la vuelta del malón* y *La*

³ El cuadro adquiere una notable relevancia en muy poco tiempo: es exhibido cuatro veces en solo dos años, teniendo su consagración final en 1903, al ser incorporado en el patrimonio del recientemente fundado *Museo Nacional de Bellas Artes* [MNBA] como una de sus piezas más significativas (Malosetti Costa, 2001).

⁴ También recuperamos, para analizar los sentidos que emergen de las distintas imágenes mencionadas, el ya señalado concepto de *reparto de lo sensible* elaborado por el filósofo franco-argelino Jacques Rancière (1996, 2014).

vuelta del malón de terracota, de Daniel Santoro, ya que en ellas, a nuestro entender, *La vuelta del malón* se resignifica de una forma singular, dislocando —de diversas formas— el reparto de esa Argentina decimonónica que el cuadro de Della Valle ayudara a producir. Lo que nos abre hacia nuevos horizontes de sentido en los que, creemos, resulta importante indagar.

2. El *malón* como paradigma. Breves apuntes teórico-metodológicos.

En su libro *De signatura rerum. Sobre el método* (2010a), el filósofo italiano Giorgio Agamben decide aclarar el abordaje metodológico de sus investigaciones, desarrollando más profundamente el concepto de *paradigma* o figura paradigmática. Un concepto que, como dijimos, quisiéramos recuperar para analizar las derivas de una imagen fundante de la nación Argentina: *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle.



Figura 1. Della Valle, A (1892). *La vuelta del malón*. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En otros términos, consideramos factible pensar a esta imagen como un *paradigma* en el sentido en que lo plantea el filósofo italiano. Ahora bien, ¿a qué hace referencia, específicamente, este concepto? Siguiendo al autor (2010a), un paradigma es un fenómeno histórico, positivo y concreto cuya función es la de constituir y hacer inteligible “la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto” (p. 11). Su condición obedece a la *analógica* del ejemplo: el mismo emerge como tal en virtud de su semejanza con otros fenómenos singulares. Por tanto, es un concepto tanto teórico como metodológico: permite rastrear y demostrar analogías y continuidades entre

diversas entidades histórico-culturales, con el objeto de iluminar cierta correspondencia entre ellas y de conformar, en consecuencia, una constelación o conjunto paradigmático (Agamben, 2010a)—.



Figura 2. Poepping, E. F. (1840). *Persecución de pehuenches por tropas chilenas*. Fuente: biblioteca nacional de Chile, Santiago.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77081.html>

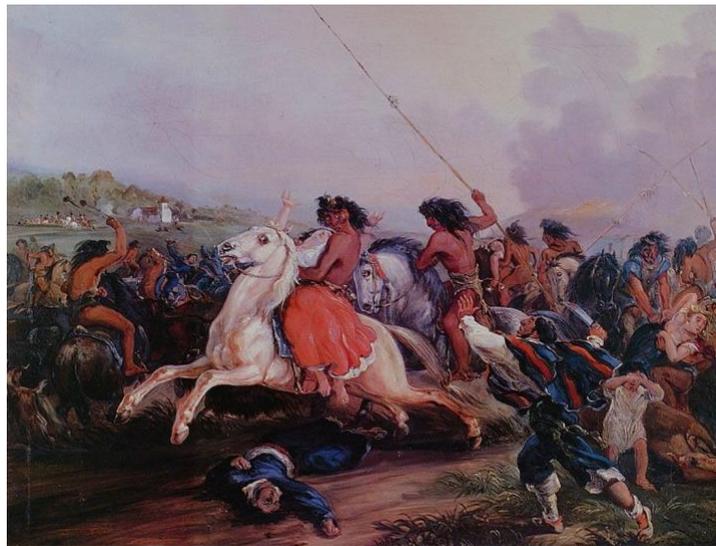


Figura 3. Rugendas, M. (1845). *Malón*. Fuente: Colección privada. Santiago de Chile.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/esteban_echeverria/imagen_la_cautiva/imagen/imagen_la_cautiva_el_mal_on_rugendas_1845/

Y en efecto, es evidente que el cuadro Della Valle guarda enormes semejanzas con otras imágenes de la época. O para decirlo de otro modo: que el malón ha sido una imagen repetida en litografías y pinturas del siglo XIX rioplatense y, más en general,

sudamericano. Así lo vemos en las figuras 2 y 3⁵, las cuales intentan ilustrar la realidad de la frontera chilena, vista desde la perspectiva de aquellos viajeros europeos del siglo que, justamente, se dedicaron a retratar el drama que según ellos aquejaba a la región entre civilizados y bárbaros (Malosetti Costa-Penhos, 1991).

Por tanto, vemos que *La vuelta del malón* de Ángel della Valle es análoga a muchas de estas imágenes visuales, por lo que puede ser considerada como un paradigma de la barbarie, en este caso, indígena. Es decir, de ese *otro* de la Argentina moderna, blanca, europea y civilizada que terratenientes, intelectuales y dirigencia política quisieron —y lograron— forjar. ¿Pero cuál es el significado específico que porta esa barbarie decimonónica? Siguiendo a Padgen (1988), sabemos que el término *barbarie* no es un invento estricto del siglo XIX, sino que posee una larga historia que tiene su origen en la Grecia de los siglos VII y VIII a.c., época en la que es empleado para remitir principalmente al *extranjero* aunque sin portar todavía un sentido peyorativo. Ya en el siglo IV a.c la noción comienza a ser utilizada “solo para inferiores, cultural o mentalmente” (Pagden, 1988, p. 36), siendo ese otro inferior el que no habla griego, “adjudicando al idioma la condición de humanidad” (Barabás, 2000, p. 10)⁶.

Sin embargo, es recién con el cristianismo medieval que el término comienza a utilizarse decididamente para referirse a un *otro* en tanto desigual-inferior (Barabás, 2000): en efecto, el bárbaro construido por el cristianismo —encarnado en el *pagano*— incorpora un acervo de estereotipos negativos, como “la idolatría, sinónimo de subhumanidad o no humanidad” (Barabás, 2000, p. 11), y la inferioridad natural, lo que impulsa a tener que subordinarlo a la raza superior tal como se desprende de la teoría aristotélica de la desigualdad humana. Es este imaginario, por lo demás, el que sirve a la construcción del *bárbaro colonial* una vez acaecida la conquista de América, inventándose la categoría *indio* (Quijano, 2000) y proyectando sobre ella muchas de estas cualidades y prácticas que hacen del aborigen, justamente, un bárbaro inferior pero, también, peligroso: idolatría, brujería, sacrificio humano, canibalismo, alimentación silvestre, desnudez, incesto, poligamia, sodomía (Barabás, 2000). Además, se le atribuye el habitar en espacios *salvajes, desiertos*, carentes de toda huella humana

⁵ Figuras que, por lo demás, guardan una estrecha relación entre sí. En efecto, y como destaca Viviana Gallardo Porras (2012), Rugendas utilizó para esa obra —como para otras de la misma época— tanto la imagen del viajero Poepping como su relato de los indios pehuenches.

⁶ El bárbaro era, entonces, un ser inferior ya que no poseía idioma, pero también porque no vivía en un espacio urbanizado sino en uno salvaje —como pueden ser los desiertos o las selvas—. Por momentos podía ser brutal, alimentándose de comida cruda y practicando el canibalismo (Barabás, 2000). Lo significativo de este imaginario es que se erigía en el necesario contraste “para la construcción griega de la noción de civilización. Igualmente, el múltiple imaginario de la barbarie desarrollado en América ha contribuido a definir por contraste las nociones de civilización de los blancos” (Barabás, 2000, p. 11).

y civilidad. Su única posibilidad de salvación radica, en consecuencia, en la conversión al cristianismo.

De manera casi intacta, este imaginario es retomado en el siglo XIX en el marco de la construcción de los Estados modernos latinoamericanos, aunque con ciertos desplazamientos provocados por la hegemonía positivista y, con ella, por el paradigma evolucionista europeo (Barabás, 2000). Un paradigma que, como señala Aníbal Quijano (2000), se caracteriza por construir una gran narrativa que nos habla de una única historia humana, la cual avanzaría de una manera lineal, continua y progresiva, teniendo en la Europa blanca y moderna su punto de llegada, la meta final del despliegue de la razón civilizatoria—plasmada en la ciencia, la técnica y la industria—, y en el mundo indígena uno de sus etapas más primitivas, originales, y por tanto, bárbaras. Es decir, que en este marco toda la construcción proveniente del periodo colonial se mantiene aunque (re)adaptada a (y por) ese nuevo paradigma, lo que significa que ya no será la conversión al cristianismo lo que permita la salvación del indio bárbaro y primitivo, sino su educación en los parámetros de la racionalidad moderna, o lo que es igual: de la civilización europea (Barabás, 2000; Quijano, 2000). Sin embargo, en el caso argentino, al indio no se le dejará ni siquiera esta posibilidad, tal como evidencian las campañas de exterminio llevadas adelante por el ejército nacional hacia finales del siglo XIX.

Por tanto, el *indio* se configura como ese otro de la civilización blanca y europea —y como veremos en breve, patriarcal—, esa misma que las elites dirigentes buscan consolidar en territorio americano. Lo que significa que el moderno Estado-Nación debe advenir *sobre* esa barbarie indígena, la cual aparece así como usurpadora, externa, que nada tiene que ver con el ser nacional. Algo que, en efecto, la imagen de Della Valle muestra con suma claridad: en ella, vemos que los indios no pueden ser más

demoníacos, heréticos e impíos. La cautiva, una mujer blanca, contrasta con la violencia de su captor. La cruz y la lanza que portan los jinetes anuncian la clara oposición entre civilización y barbarie. Las cabezas cortadas en las monturas no pueden sino demostrar la violencia y la crueldad del malón. (Gutiérrez De Angelis, 2017, párr. 7)

Entonces, y a partir de lo dicho, vemos que el cuadro de Della Valle opera como un paradigma que tiende a configurar un *reparto de lo sensible* (Rancière, 1996, 2014)⁷ en

⁷ “El reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (...)” (Rancière, 2014, pp. 19-20). Es por ello que para Rancière existe una estética de la política, pero, también, una política de la estética: las producciones artísticas, en tanto

el que, justamente, lo blanco y europeo es considerado como civilización modélica, y lo indio y americano como aquello inferior —su hábitat es el desierto salvaje, como muestra la imagen— y peligroso, hereje, *bárbaro*, que debe ser sometido, sojuzgado y, en el límite, eliminado. Un reparto que, por lo demás, también porta un fuerte sesgo patriarcal: la blancura y pureza de la cautiva que muestra el cuadro, y que resalta por sobre la negrura diabólica del malón, no deja de revelar el carácter pasivo —y reprimido— de lo femenino en contraste con lo activo de la masculinidad. La mujer no desea: es objeto de deseo, objeto puro que será mancillado por la barbarie indígena. Pero además —y en relación con esto—, aparece como un mero botín de guerra que se disputan dos bandos que, a pesar de sus enormes diferencias, portan en este punto una similitud: su viril masculinidad (Vázquez, 2013). Solo el varón puede luchar, conquistar, hacer justicia —recuperando lo robado—, desear. Por tanto, a lo civilizado, blanco y europeo, la imagen agrega otra dimensión: el carácter patriarcal que también debe asumir la nación emergente.

Ahora bien, si *La vuelta del malón* es un paradigma, eso implica que su figura puede ser rastreada en otros ámbitos y tiempos *diversos*, y no siempre con el mismo significado. En efecto, las analogías que se trazan pueden ser de diferentes épocas y *mundos* histórico-culturales. Por lo que, y siguiendo nuevamente al autor italiano (2010a), la “paradigmatología” (p. 41) supone una forma de abordar el tiempo —y, por tanto, la historia— muy diferente del modo en que lo hacen las historiografías dominantes, aquellas que parten de una concepción cronológica, lineal y progresiva —típica, como vimos, del evolucionismo moderno y europeo—, en tanto concibe la posibilidad de que el pasado retorne, se *actualice*⁸, mixturándose con el presente y dislocando, así, el *continuum* temporal. Lo que abre la historia hacia algo distinto de lo que nos imponen esas historiografías, con su manera lineal, etapista y evolutiva de pensarla.

O más precisamente, el pensamiento analógico y paradigmático permite dar cuenta de la forma en que el presente cita al pasado provocando “un encuentro entre los tiempos y las generaciones” (Agamben, 2014, p. 28), lo que no significa, igualmente, de que estemos hablando de un retorno de lo mismo, de lo idéntico. En efecto —y de acuerdo a lo señalado hasta aquí—, la figura paradigmática no es un arquetipo que, en tanto tal, vendría a subsumir a los fenómenos que se comparan, nivelándolos y anulando su singularidad. Por el contrario, el paradigma, yendo de lo particular a lo

configuraciones sensibles, tienen la capacidad, justamente, de generar disensos y, por tanto, de producir otras distribuciones y repartos (Rancière, 2014).

⁸ Agamben retoma explícitamente la noción de *tiempo actual* o *tiempo-ahora* trabajada por Walter Benjamin, esa que podemos encontrar en gran parte de sus más famosos estudios, como, por ejemplo, en su ensayo *sobre el concepto de historia* (2007) y su *Libro de los pasajes* (2005).

particular, permanece *inmanente* a las singularidades que se vinculan, siendo imposible separar con claridad “su condición paradigmática, su valer para todos, de su ser un caso singular entre los otros” (Agamben, 2010a, p. 26). Lo que significa que es un *híbrido* de multiplicidad y unicidad, ejemplaridad y singularidad, arquetipo y fenómeno, repetición y diferencia.⁹



Figura 4. Delacroix, E. (1833). *Fantasía árabe*.

Fuente: Städel Art Museum, Frankfurt.

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/fantasias-arabe>



Figura 5. Delacroix, E. (1847). *Fantasía marroquí*.

Fuente: Colección Oskar Reinhart en Römerholz.

<https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/moroccan-fantasia-1847>



Figura 6. Lameyer y Berenguer, F. (1859-1860). *Moros corriendo la pólvora*.

Fuente: Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

https://museoteca.com/r/es/work/3184/lameyer_berenguer_francisco/moros_corriendo_la_polvora/!/

⁹ De ahí que la metodología sea analógica, y no inductiva ni deductiva: lo que se trazan son similitudes, no identidades. Por eso es que hay retornos, repeticiones, pero también desplazamientos. Como sostiene Agamben (2010b), aquí “los dos términos [multiplicidad y unicidad, ejemplaridad y singularidad, primariedad y copia, etc.] no son ni suprimidos ni constituidos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones” (p. 32). En definitiva, el *paradigma* es un *tertium datur*, un *entre*. Es decir: idéntico en esto a la *pathosformeln* warburguiana, es “el territorio de aquello que — todavía — no está sujeto a la fórmula del *esto o aquello*; el ámbito del tercero incluso definitivamente” (Santos, 2014, p. 16. Destacado en el original).

De ahí que sea posible sostener que *La vuelta del malón*, en tanto paradigma de la barbarie, no solo actualiza las imágenes ya mencionadas, sino también otra vasta cantidad de imágenes visuales y pinturas europeas de principios y mediados del siglo XIX. O lo que es igual: que ella también puede erigirse en figura paradigmática de muchas de estas producciones pasadas. De un pasado inmediato, sí, pero que, sin embargo, permite captar esta dinámica de repetición y diferencia, de retornos y desplazamientos mencionado. Y es que, efectivamente, es viable pensar que aquí el *malón* (re)emerge pero no ya para remitir a mareas de indios o cautivas raptadas, sino para reenviarnos a otra alteridad construida por la Europa blanca: la que conforman, en lo fundamental, moros y árabes. O más precisamente, es factible decir que (re)aparece como *paradigma de la barbarie aunque no de la indígena sino de la oriental* —como si una se reencarnara en la otra—, contribuyendo a la configuración de un reparto de lo sensible en donde esta última surge como un *otro* radical del occidente moderno y civilizado (Said, 2008)¹⁰. Así lo podemos ver en las pinturas del famoso artista Francés, Eugène Delacroix, o del español Francisco Lameyer y Berenguer (figuras 4-6), las cuales no son más que la expresión, justamente —y siguiendo siempre a Edward Said (2008)—, de esa mirada que Europa tiene sobre Oriente, mirada que ubicara también a este último —en sintonía con el evolucionismo decimonónico ya señalado— en el lugar de lo primitivo, lo original, lo exótico, lo *bárbaro*.

En definitiva, la paradigmología agambeniana disloca el tiempo cronológico al proponer el despliegue —como sostiene Georges Didi-Huberman (2015)— de un *montaje anacrónico* que permite captar las actualizaciones del pasado, aunque con las diferencias y desplazamientos que ello supone. De ahí que también podamos reencontrar a *La vuelta del malón* en una vasta cantidad de imágenes argentinas de las últimas décadas, las cuales la actualizan para generar nuevos sentidos o, como diría Rancière, nuevos repartos. Repartos que, en algunos casos, vienen a problematizar el binarismo decimonónico señalado, a marcar un *disenso* (Rancière, 1996) con él. Ahora

¹⁰ Por lo demás, y como señala Malosetti Costa (2001), las resonancias que *La vuelta del malón* guarda con las pinturas orientalistas europeas, fue algo destacado, efectivamente, por algunos de los críticos de la época, con el objeto de cuestionar la (supuesta) *originalidad* del cuadro.

bien, concebir a *La vuelta del malón* como un paradigma también supone asumir como provisoria la constelación de imágenes articulada en este trabajo, ya que, en tanto tal, puede seguir siendo rastreada y reencontrada en otros lugares y tiempos diversos, ya sea en pasados más arcaicos como en presentes y futuros ulteriores. Y esto porque la paradigmología agambeniana implica, por su propia lógica, dejar siempre abierta “la posibilidad de un seguir haciendo” (Santos, 2014, p. 13).

Así las cosas, en el siguiente apartado intentaremos abordar algunas de las derivas contemporáneas de *La vuelta del malón*, haciendo hincapié en aquellas que, como dijimos, presentan rupturas con el reparto de lo sensible de la Argentina moderna.

3. Las derivas contemporáneas de *La vuelta del malón*: resignificaciones y disensos con el reparto de la Argentina moderna

Varias son las imágenes contemporáneas que recuperan *La vuelta del malón*, que la retoman en tanto paradigma capaz de iluminar, de un nuevo modo, tanto el presente como el pasado del país. O en otros términos: que la actualizan en el marco de configuraciones que producen un dislocamiento en el reparto decimonónico argentino, un disenso con él, abriendo nuevos horizontes de sentido y, por tanto, generando nuevos repartos y distribuciones de lo sensible.



Figura 7. Revelli, F. (2003). *La vuelta del Malón*. Fuente: Colección privada.
<https://www.imaginaria.com.ar/10/0/revelli.htm>

Como primer ejemplo podemos mencionar la pintura realizada por el artista Francisco Revelli¹¹ (figura 7), exhibida en el año 2003 en el museo de la caricatura Severo Vaccaro¹². Vemos que la imagen cita explícitamente el cuadro de Della Valle — de hecho, conserva su mismo nombre—, aunque lo hace de una manera singular en tanto inscribe al *malón* en un juego de asociaciones con múltiples elementos y materiales contemporáneos: así, y junto a los indígenas, la ilustración exhibe figuras que llevan consigo camisetas y banderas del club de fútbol argentino Boca Juniors y del Che Guevara; o personajes como el del centro del cuadro —cuyo color de piel negro resalta sobre el blanco de su caballo— que hace la seña distintiva del peronismo (los dedos en V), todo lo cual implica que la imagen despliega una superposición de temporalidades heterogéneas, vinculando la barbarie indígena con esta *nueva barbarie* contemporánea. O mejor, para sugerirnos que la barbarie indígena, esa alteridad de la nación blanca y europea de finales del siglo XIX, no hace más que actualizarse en estos *nuevos bárbaros* de hoy, funcionando como paradigma de ellos: las agrupaciones de izquierda, los peronistas, las hinchadas de fútbol. Por lo demás, la mezcla de estos últimos con figuras de animales busca remitir, por supuesto, a su propia condición de seres bárbaros.

Pero lo interesante del cuadro de Revelli es que no estigmatiza a este sector. La imagen no despierta el miedo o el horror que puede generar, efectivamente, un cuadro como el de Della Valle (con sus contrastes de luces y sombras, con sus cabezas cortadas, etc.). Todo lo contrario: esta suscita, más bien, una simpatía por el carácter ingenuo, cómico y festivo que desprenden sus personajes. En efecto, la composición y los colores de la imagen; las figuras y animales que, con su forma caricaturesca, ríen, saltan o mueven destartaladamente el cuerpo; los jinetes que van hacia un lado y hacia el otro, un tanto caóticamente, confundiendo y mezclándose entre sí, no hacen más que expresar cierta lógica cómica, inofensiva, pero también alegre de un mundo indígena y popular que ya no se caracterizaría por su carácter diabólico, horroroso y cruel. En definitiva, esta imagen actualiza el cuadro de Della Valle pero lo hace provocando una inversión paródica y carnavalesca de él —en el sentido planteado por Mijail Bajtin (2003)—, ya que, por todo lo dicho, es posible sostener que se ríe y se burla —como lo hacen las mismas figuras que la pintura muestra— de esa mirada eurocéntrica y racista que este último reproducía, reivindicando, por lo demás, la lógica festiva, alegre y burlona de la cultura popular. Con esto, la imagen de Revelli marca un *disenso* (Rancière,

¹¹ Francisco Revelli fue un artista plástico y humorista gráfico argentino, de destacada labor en revistas emblemáticas del país como *Rico Tipo* —que ha marcado, junto a *Patoruzú*, la década de los '40 y '50 de la Argentina (Coll, 2017)— y *Avivato*, entre otras.

¹² Actualmente cerrado, el museo ha sido un espacio cultural de referencia en lo que respecta al humor gráfico Argentino, conteniendo en su acervo obras de figuras destacadas como Quino, Landrú y Sabat (Ministerio de cultura de la ciudad de Buenos Aires, s/f).

1996, 2014) con el cuadro de Della Valle, y, por tanto, con el reparto que este último venía a consolidar.

Por otro lado, y si hablamos de inversiones al cuadro de Della Valle, menester es recuperar la pintura que el artista plástico Alberto Passolini realizó en el 2010 con motivo del bicentenario de la nación argentina¹³:



Figura 8. Passolini, A. (2010). *Malona!* Fuente: Colección privada.
<https://albertopassolini.com/albertopassoliniobrasmalona.html>

En primer lugar, vemos que este cuadro vuelve a citar explícitamente a *La vuelta del malón*, y que, de forma semejante a lo que ocurre con el de Revelli, opone al carácter amenazante de aquella un tono caricaturesco, lúdico, cómico y hasta infantil —por ejemplo: los caballos parecen ponys— (Lebenglik, 2010). Es decir, que de nuevo estamos ante una inversión humorística, cuasiparódica, la cual entronca con la *otra* inversión que se halla en la imagen: la de los roles de género. En efecto, en *Malona!* el lugar de la cautiva es, como vemos, ocupado por un sujeto blanco y rubio, mientras que el papel de los raptores es asumido por mujeres aborígenes. O sea que aquí la mujer pasa a asumir una posición activa, guerrera, deseante, subversiva, mientras que es el hombre blanco el que queda reducido a la condición de pasividad, de objeto o mero botín de guerra.

¹³ La pintura fue presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en el marco de los festejos del Bicentenario y como parte del llamado *Programa Contemporáneo*. Por lo demás, la figura de Passolini ha resaltado en los últimos tiempos en el campo artístico nacional, obteniendo varios premios y distinciones, entre los que podemos mencionar: el *Premio Nacional Uade* (Primer premio), en 2008; el *Premio arteBA-Petrobras de Artes Visuales* (Segundo premio), en 2004; el *Premio Palais de Glace a la Joven Pintura* (Mención), en 2002. (Fundación Malba, 2010).

Por tanto, esta imagen viene a reírse y burlarse de la matriz patriarcal que reproducía, también, la pintura de Della Valle, al mostrar indiecitas arrolladoras con un tono caricaturesco y lúdico que, más que inspirar horror, generan simpatía y atracción, tal como ocurría con el cuadro de Revelli. De ahí que podamos pensar que esta pintura le hace un guiño al feminismo contemporáneo, a ese movimiento político que, justamente, viene a burlar, dislocar, trastocar, desarreglar el reparto de lo sensible patriarcal, tradicional y decimonónico. En una palabra: la imagen nos intenta mostrar que la barbarie indígena del siglo XIX se actualiza en el feminismo, que funciona como *paradigma* de aquel, aunque ahora para reivindicar su carácter disruptivo y arrollador.

Entonces, vemos que, si por un lado, estas dos imágenes destacan la continuidad existente entre la barbarie indígena del siglo XIX, la cultura popular, las izquierdas y los feminismos del siglo XXI —como expresiones que vienen a dislocar ciertos códigos hegemónicos—, por otro marcan una ruptura, un desplazamiento, vinculado fundamentalmente a ese tono lúdico y paródico que ya no busca despertar horror o espanto sino simpatía, atracción y hasta adhesión a tales movimientos. Pero además, es posible destacar la existencia de otro desvío que trazan estos cuadros: si en el siglo XIX la barbarie encarnada en el indio implicaba una *exterioridad* inferior y amenazante de lo nacional —lo indígena era, como vimos, aquello *sobre lo cual* debía erigirse la Argentina moderna—, las imágenes de Ravelli y Passolini nos muestran que la barbarie contemporánea ya no se encontraría fuera sino *dentro* de la nación, como una especie de alteridad interna que estaría representada, justamente, por las hinchadas de fútbol, las izquierdas o los feminismos.

Por último, quisiéramos recuperar dos pinturas célebres de Daniel Santoro, uno de los artistas plásticos de mayor resonancia en la Argentina del presente¹⁴, en las que *La vuelta del malón* irrumpen nuevamente para abrir nuevos sentidos y generar nuevos repartos, y en donde podemos encontrar varias de las cuestiones ya señaladas en las imágenes de Revelli y Passolini:

¹⁴ Resonancia que provocó, entre otras cosas, que a mediados del 2020 pueda llegar a regalarle un cuadro a la actual vicepresidenta de la nación, Cristina Fernández, luego de que esta se lo pidiera (Redacción Nu, 2020). Por lo demás, las pinturas aquí destacadas fueron presentadas en el año 2011 en la Galería Palatina de Buenos Aires y tienen una gran circulación por la red, en tanto están publicadas y disponibles en la página oficial del artista: <http://danielsantoro.com.ar/>



Figura 9. Santoro, D. (2011). *Victoria Ocampo observa la vuelta del malón.*

Fuente: Colección privada.

<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php?anio=20>

Al igual que las imágenes anteriores, vemos que la pintura de Santoro remite explícitamente al cuadro de Della Valle, y lo hace enlazando al malón con otros elementos y personajes de diversos ámbitos y períodos históricos. En primer lugar, lo que podemos mencionar es que la pintura focaliza no tanto en la vuelta del malón propiamente dicha, sino en la *relación* que entablan los indios con la figura de Victoria Ocampo. Anacronismo explícito, que contrapone un personaje emblemático de la *cultura letrada y civilizada* de los tiempos del primer peronismo con la *barbarie indígena* del siglo XIX, el cuadro intenta ligar las dos épocas, como si una prefigurara a la otra. Como si la barbarie indígena se reencarnara en las masas de trabajadores peronistas, funcionando —otra vez— como un paradigma de ellas. Ocurriendo lo mismo, por lo demás, con los *mundos civilizados* de ambos períodos.

En segundo lugar, la imagen no solo hace hincapié en la relación entre Ocampo y el malón sino en el *tipo de relación* que una y otro entablan. Es decir, allí vemos, primero, cómo la escritora lo observa desde un ventanal iluminado, racionalmente construido, que se ubica *por encima* de los indios y *sin que estos le devuelvan la mirada*. Lo que significa que los indígenas son objetos de su mirar y no sujetos, y más aún: que son objetos de su desprecio, rechazo y desdén. Pero además, no olvidemos que un ventanal implica, por su propia condición, un recorte, un recuadro que enfatiza aspectos y obtura otros. De ahí que la pintura busque exponer, también, el carácter de constructo que tiene la barbarie, o para ser más precisos: que la objetivación, estigmatización y *barbarización* que padecen los indígenas y sectores populares en general no es sino un recorte de la mirada elitista, letrada y civilizatoria. *Un producto de ella.*

Por otra parte, y siguiendo ahora a Cecilia Vázquez (2013), podemos ver también que el ventanal se parece a una televisión, símbolo incuestionable de los medios masivos de comunicación, lo que significa que la pintura de Santoro propone una continuidad entre estos últimos y las elites blancas. Como si la mirada racista, cosificante y estigmatizadora del otro popular, típica de los sectores letrados tradicionales, se actualizara en los medios masivos. Un otro popular que, en un contexto como el de hoy —contexto en el que opera la TV con gran resonancia—, ya no estaría encarnado en los aborígenes o las masas de trabajadores peronistas, sino en los jóvenes que viven en las *villas miseria* —los *nuevos desiertos* de la actualidad—, quienes vendrían a ser los protagonistas de los *nuevos malones* que ponen en peligro a la ciudad capital, y en tanto tales, el objeto central de la mirada espectacular, estereotipante y estigmatizadora de los medios masivos. El cuadro de Santoro, por tanto, pone en evidencia los procedimientos y mecanismos que *engendran* a la barbarie, que *promueven* esa inferiorización racial del Otro indígena y, en general, del Otro popular, en los diversos contextos de la historia nacional (Vázquez, 2013).

De esta forma, vemos que el *malón*, en tanto paradigma de la barbarie, *vuelve* de forma recurrente, aunque con otros rostros, con otras caras, en virtud de la mirada estereotipante y estigmatizadora de las elites blancas y los medios masivos. Ahora bien: ¿qué es lo que explica este retorno, esta constante producción de una barbarie por parte de unos sectores que la quisieran ver expulsada, marginada, eliminada? Principalmente, que la barbarie cumple un rol paradójico: así como es el producto de una mirada que desprecia y expulsa, es, a la vez, una condición de posibilidad para que esa mirada pueda existir. Es decir: es una “exterioridad constitutiva” (Mouffe, 2011, p. 22), necesaria para la conformación de la identidad civilizada. Para que esta pueda fijar sus límites y delimitar sus fronteras:

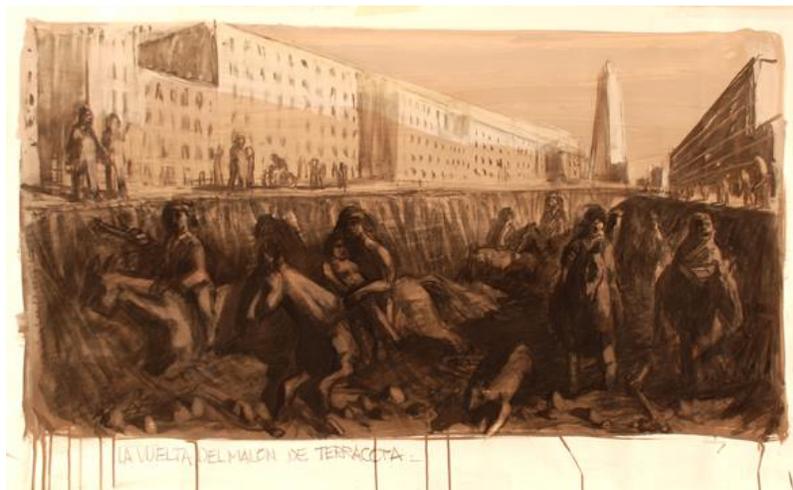


Figura 10. Santoro, D. (2011). *La vuelta del malón de terracota*. Fuente: Colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php?anio=20&obsel=2955>

Y es esto lo que nos muestra, a nuestro entender, esta imagen (figura 10), en la que *La vuelta del malón* nuevamente se actualiza, aunque ahora como si estuviera saliendo del subsuelo de la ciudad de Buenos Aires (así lo revela el inconfundible obelisco que está detrás). Como si estuviera brotando de él, pero, sobre todo, *como si siempre hubiese estado allí, aunque de forma latente, ubicada en el sitio sobre el cual se levanta, justamente, la ciudad civilizada*. Algo que queda más claro si observamos que la imagen cita el famoso caso de los guerreros de terracota de la ciudad de Xian (China) —construidos hace más de 2000 años para custodiar el mausoleo del emperador Qin Shi Huang (figura 11)— , y que fueron descubiertos, bajo tierra, por el campesino Yang Zhifa en 1974 (Díaz Brochet, 2015). Guerreros que, por tanto, hacía mucho tiempo que estaban ahí, de manera latente, reprimida:

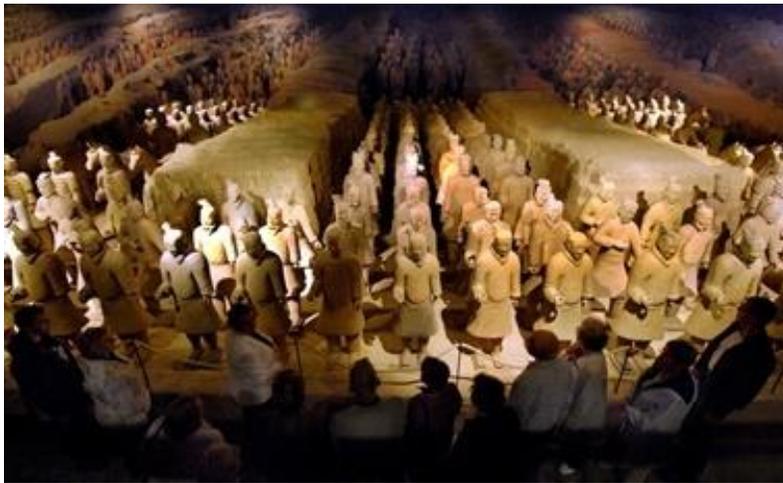


Figura 11. Guerreros de Terracota. Fueron encontrados bajo tierra en la ciudad de Xian, China, en 1974. Fuente: Diario La Nación.
<https://www.lanacion.com.ar/turismo/viajes/los-guerreros-de-terracota-listos-para-asombrar-nid1838787/>

Todo esto nos muestra el carácter paradójico de la *barbarie*, la cual, en tanto proyección de las elites —y, también, de los medios masivos y las clases medias urbanas, tal como podemos pensar a partir de la figura 10—, no emerge solo como aquello destinado a ser estigmatizado, cosificado, excluido, ocultado por la civilización, sino también como su condición de posibilidad, ya que ella misma es la que marca los límites, los contornos, las fronteras que constituyen la propia identidad civilizada. Por eso, la civilización necesita de la barbarie para autoafirmarse en sus propios atributos. Requiere, en una palabra, de elevarla a paradigma interpretativo (y configurador) del otro popular en aras de erigirse, a sí misma, como civilizada. *Es esto lo que explica el*

constante retorno del malón, su incesante actualización, su perpetuo regreso de la mano de esas propias elites, medios y clases medias que, al mismo tiempo, anhelan su expulsión. Su exclusión definitiva.

Por tanto, las pinturas de Santoro postulan, en primer lugar, una continuidad histórica entre las diversas barbaries (la indígena, la peronista y la actual: la de las villas miseria), develando los mecanismos que la producen y, además, la necesidad que tienen los que se (auto)definen como *civilizados* de configurarla. Pero también, estas imágenes vuelven a destacar lo que veíamos en los cuadros de Revelli y Passolini: si la barbarie decimonónica implica una exterioridad inferior y amenazante de la nación, en los casos de los trabajadores peronistas y los jóvenes de las villas miseria actuales se revela lo contrario: ellos son los nuevos bárbaros que se encuentran amenazando a la nación pero al interior de sus fronteras. Desde dentro de ella misma.

En definitiva, y a partir de lo dicho hasta aquí, es evidente que *La vuelta del malón* emerge como un paradigma en el sentido agambeniano, en tanto ha permitido enlazar a todas estas imágenes en virtud de su analogía, conformando una constelación en la que es posible observar la dinámica incesante de unicidad y multiplicidad, de ejemplaridad y singularidad, de repetición y diferencia. En efecto, pudimos ver la forma en que aquellas recuperan *La vuelta del malón* y la inscriben en configuraciones visuales diferentes a la promovida por el cuadro de Della Valle, dislocando —cada una a su manera— ese relato fundante de la nación que esta misma condensaba: el de la Argentina civilizada, blanca, europea y patriarcal. O en otros términos, vimos cómo en estas imágenes *La vuelta del malón* se actualiza, deviniendo una figura paradigmática que demuestra no solo su enorme potencia para pervivir en el tiempo, sino también para abrir diferentes horizontes semánticos o, en palabras de Rancière (1996), para configurar diversos repartos de lo sensible. Repartos que, como en los casos repasados, son muy diferentes —y hasta contrarios— a aquel que se terminó consolidando, gracias a la misma imagen, hacia finales del siglo XIX, y que, a fin de cuentas, no hacen más que marcar un claro *disenso* con él, haciendo inteligible, de un nuevo modo, tanto el pasado como el presente del país.

4. A modo de conclusión

A lo largo de nuestro trabajo, intentamos abordar el cuadro de Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, como una figura paradigmática susceptible de ser rastreada en diversas imágenes tanto del siglo XIX como del XXI, buscando exponer, a partir de ello, su enorme potencia, intensidad y efectividad para la producción y re-producción de determinados repartos de lo sensible.

En este sentido, y en un primer momento, nos dedicamos a delinear las características centrales de la noción teórico-metodológica de *paradigma* desarrollada por el filósofo italiano Giorgio Agamben, pudiendo observar la posibilidad que esta abre, en virtud de su modalidad analógica, de pensar de otra forma el tiempo y la historia: una en la que los pasados pueden retornar, aunque nunca de una manera idéntica, sino con ciertos desvíos y desplazamientos. Lo que deja siempre, como dijimos, las puertas abiertas para hilar nuevas correspondencias, para conformar diversas constelaciones. Así, y en función de esto —y siempre en esta primera parte de nuestra labor—, el cuadro de Della Valle se nos mostró como una pintura que actualizaba otras imágenes de un pasado más bien inmediato, aunque no solo del ámbito sudamericano sino también del europeo, pudiendo ser considerado, justamente —y por eso mismo—, como un *paradigma* de la barbarie. Una barbarie que, en el siglo XIX, y en el marco del pensamiento evolucionista surgido en Europa, no hacía más que remitir a ese ser inferior, primitivo, que vive en una suerte de estado natural y originario —era el caso, por un lado, del oriental, y por el otro, del indígena—. Por lo que, de esta forma, el cuadro ayudó a la conformación—en términos generales— de un reparto de lo sensible en el que lo europeo, lo blanco, lo occidental y también lo patriarcal emergían como valores positivos, superiores y modélicos. Algo que fue asumido por la propia clase dirigente argentina de finales de siglo XIX para fundar (ni más ni menos que) la nación moderna.

En un segundo momento, la lógica paradigmática nos permitió construir otros vínculos ya no con ese pasado de la pintura, sino con nuestro presente. Es decir: el objetivo aquí fue reconstruir los lugares en los que *La vuelta del malón* se reactiva en los tiempos actuales, intentando observar los nuevos horizontes semánticos o, en los términos de Rancière, los disensos que estas distintas actualizaciones implican con el reparto de la Argentina decimonónica, tanto como las nuevas distribuciones de lo sensible que las mismas tienden a promover. Para ello, nos enfocamos en las pinturas *La vuelta del malón*, de Francisco Revelli; *Malona!*, de Alberto Passolini; *Victoria Ocampo observa la vuelta del malón* y *La vuelta del malón de Terracota*, de Daniel Santoro.

Así, y por un lado, pudimos observar el enlace que cada una de estas imágenes propone entre la barbarie indígena del siglo XIX y las sucesivas barbaries del siglo XX y XXI, como si el malón reviviera en los trabajadores peronistas, el feminismo, las izquierdas, las hinchadas de fútbol o los habitantes de las villas miseria. Lo que demuestra que esas barbaries contemporáneas ya no encarnan una exterioridad (inferior y peligrosa) a la nación, sino que son internas a la misma, que se ubican dentro de ella. Pero además, logramos ver que estas imágenes suponen una serie de desplazamientos, también, al parodiar y/o caricaturizar la pintura de Della Valle y al

simpatizar, en consecuencia, con los nuevos bárbaros —como sucede en las imágenes de Passolini y Revelli—; al demostrar que las mujeres también pueden ser portadoras de una condición activa y deseante —tal como lo muestra la imagen realizada por Passolini—; o al revelar los procedimientos y mecanismos que producen a la barbarie, así como el papel que esta última desempeña en tanto condición de posibilidad para la conformación de la identidad civilizada, lo que explica su constante retorno —como ocurre en las pinturas de Santoro—. Por tanto, estas imágenes actualizan *La vuelta del malón* aunque insertándola en el marco de configuraciones que, provocando un disenso con el reparto tradicional y fundante de la nación, vuelven inteligible, de un nuevo modo, tanto el pasado como el presente histórico del país.

En definitiva, el enfoque asumido nos permitió trazar un particular recorrido para indagar tanto en los antecedentes como en las derivas de una imagen fundante de la identidad argentina. Es decir: nos permitió abordar *La vuelta del malón* como un *paradigma* susceptible de actualizarse en distintos contextos espacio-temporales, abriendo diversos horizontes semánticos, o en los términos de Rancière, diferentes repartos de lo sensible. Todo ello, conformando una constelación que, como dijimos, no deja de ser provisoria, en tanto la potencia de este método radica justamente en la oportunidad que nos brinda de seguir hallando analogías, y por tanto, de encontrarnos con el *malón* en nuevos presentes y futuros venideros. O en otros términos: su potencia reside en permitirnos pensar que *La vuelta del malón* es siempre posible.

5. Bibliografía

- Agamben, G. (2010a). *De signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama
- Agamben, G. (2010b). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2014). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Barabás, A. (2000). La construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo. *Alteridades*, 10(19), 9-20. Recuperado de <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/420/419>
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Coll, S. (2017). *La perspectiva barrial de "Buenos Aires en Camiseta". Una mirada alternativa de la ciudad (1953-1962)* (Tesis de pregrado). Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de https://repositorio.utdt.edu/bitstream/handle/utdt/6499/LHIS_2017_Coll.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Díaz Brochet, N. (25 de diciembre de 2015): Los guerreros de Terracota, listos para asombrar. *Diario La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1838787-los-guerreros-de-terracota-listos-para-asombrar>.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Fundación Malba (2010). *Contemporáneo 25. Alberto passolini, Malona!* Recuperado de <https://www.malba.org.ar/evento/contemporaneo-25-alberto-passolini-malona/>
- Gallardo Porras, V. (2012). Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena. *Tiempo Histórico. Revista de escuela de historia*, (4), 67-86. <https://doi.org/10.25074/th.v0i4.233>
- Gutiérrez De Angelis, M. (2017). La vuelta del malón. Cultura visual y violencia estatal en Argentina. *E-imagen, revista 2.0. Estudios de la imagen*, (4). Recuperado de <https://www.e-imagen.net/la-vuelta-del-malon-cultura-visual-y-violencia-estatal-en-argentina/>
- Lazzari, A. y Lenton, D. (2018). Domesticar, conquistar, reparar: ensayo sobre las memorias argentinas del olvido del indígena. *Etnografías contemporáneas. Edición especial*, 4, 63-80. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/105093/CONICET_Digital_Nro.14a94d74-779a-4064-b916-b68ea79884fe_M.pdf?sequence=6&isAllowed=y
- Lebenglik, F. (18 de Mayo de 2010). Un pintor que dio vuelta la taba. *Diario Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-17990-2010-05-18.html>
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. En Anónimo, *Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica* (pp. 195-204). Buenos Aires: CAIA.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires (s/f). *Sitios de interés cultural. Museo de la caricatura Severo Vaccaro*. Recuperado de <https://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/cpphc/sitios/detalle.php?id=83>
- Mouffe, Ch. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pagden, A. (1988). *La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

- Redacción NU (12 de Junio del 2020). El artista que le llevó el cuadro a Cristina desmintió a los trolls macristas. *Noticias urbanas*. Recuperado de <https://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/el-artista-que-le-llevo-el-cuadro-a-cfk-desmintio-a-los-trolls-macristas/>
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Santos, F. (2014). Prólogo. En A. Warburg. *La pervivencia de las imágenes* (pp. 11-24). Buenos Aires: Miluno.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vázquez, C. (2013). Entre el arte y la política: la representación de la figura de la cautiva en la obra de Daniel Santoro. *Culturales*, 2(1), 171-198. Recuperado de <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/161/163>