

## **Paradojas del rostro: Lucio V. Mansilla en foco**

Inés de Mendonça  
inesdm@gmail.com  
ILH/CONICET

Este trabajo que traigo hoy para compartir con ustedes es continuación del que leí en las últimas jornadas. Se trata, de algún modo, de la constatación de las suposiciones que tenía hace un año y para las que ahora puedo aportar datos concretos y cierta sistematización. En aquel momento yo me preguntaba por la oscilación en los modos de considerar la imagen de Mansilla entre la distinción extravagante de su propia clase (lo que Viñas llamaría “el lujo de la burguesía”) y la diferencia única de su personalidad. Me interesaba también verificar de qué modo las condiciones materiales de la cultura visual de su época intervenían en nuestra versión de esas imágenes y si podíamos precisar qué modificaciones técnicas, contemporáneas a la producción de las fotografías, estaban presentes y no habíamos logrado percibir (aunque sí intuir) todavía.

Me costó pero terminé encontrando las multifotografías y una cantidad relevante de ejemplos de fotos muy similares. Esa cuestión, junto con la duda que se abrió en la revisión que salió de la colección de daguerrotipos del Museo Histórico, me permitió rescribir con datos más concretos esa misma idea: es decir, que la "distinción" de la imagen de Mansilla que la crítica encontró en aquellos retratos es un efecto de lectura de su literatura y no tanto una constatación de la imagen visual presente en las fotografías.

Hay un famoso daguerrotipo de 1855 en el que Lucio V. Mansilla enfrenta a la cámara con una actitud segura, casi desafiante hacia la lente, con la cabeza firme y erguida, el ala del sombrero levantada para no ocultar su rostro. Una imagen que fue leída como la exhibición del desafío displicente de un sujeto que tendió a mostrarse a sí mismo en función de una diferencia. En el 2010, una nueva investigación puso en cuestión la identidad del sujeto retratado en aquel daguerrotipo. A partir de esta duda releemos nuestra perspectiva al observar una serie de retratos del escritor y nos preguntamos qué

del desafío atribuido al retratado estaba en la imagen y qué en la literatura y la “pose” de Mansilla como creador de su propia ficción autobiográfica. Dado que el rostro es también el espacio de otro que lo contempla, reflexionamos sobre este rostro literario como una máscara identitaria, reconocible pero inquietante.

La iconicidad propia de la fotografía nos permite pensar la relación de semejanza entre objeto y sujeto representado. Nos interesa añadir a este vínculo una dimensión posible: la de un relato ficcional presente en las imágenes en tanto escrituras autobiográficas en el sentido en que Leonor Arfuch designa al espacio biográfico, es decir, como inscripciones que contribuyen a consolidar en fragmentos y tecnologías diversas un relato sobre la propia identidad<sup>1</sup>. Observaremos, entonces, algunos gestos (faciales y ficcionales) en la semejanza principal que los unifica como manifestaciones de una subjetividad. Nos referimos a un “yo” que se repite en fragmentos: una constante con variaciones. Y cuando hablamos de “relato biográfico” debemos preguntarnos si efectivamente constituye un recorrido en el que la vida ha sido narrada o, por el contrario, si se trata de una acumulación fragmentaria que no constituye una sintaxis narrativa para la ficción del yo.

Al observar la representación de un cuerpo retratado, exceptuando el género específico del desnudo, podemos percibir que el rostro, así como las manos, es aquello que suele llevarse desnudo. Hay elementos que se “agregan” a los constitutivos básicos que definen el rostro (en términos sencillos ojos, boca, nariz) y que lo distinguen de otros igualmente codificables. En el caso de Mansilla la barba en punta y el bigote, los sombreros y el monóculo pueden funcionar como (in)vestiduras de éste en particular. Y aunque “los rostros son variaciones al infinito sobre un mismo esquema simple”<sup>2</sup> las diferencias de una fotografía a otra son significativas, así como entre un rostro y otro la mínima diferencia que los distingue constituye un suplemento de significación que colabora en la construcción de lo identitario. Ahora bien, ¿cómo deja la cultura su marca en un rostro? El retrato como problema de construcción, aquello que Deleuze-Guattari llaman “máquina de rostridad”, se verifica en la edificación de una máscara<sup>3</sup>. Es por eso que podemos preguntarnos ¿es efectivamente una inscripción autobiográfica aquello

---

<sup>1</sup> Leonor Arfuch, “El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporáneo”, FCE, Buenos Aires, 2002

<sup>2</sup> David Le Breton, “Rostros. Ensayos de antropología”, Letra Viva-Instituto de la máscara, Buenos Aires, 2010 (1º ed. en castellano)

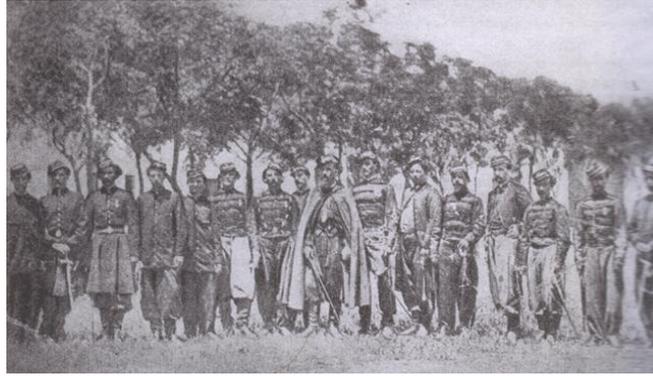
<sup>3</sup> Deleuze, Gilles y Felix Guattari, “Año Cero-Rostridad”, Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-Textos, 1988, págs. 173-196

que observamos en las fotos de Mansilla o se trata de una sobreinterpretación nuestra? ¿Qué nos cuentan de Lucio V. Mansilla estas imágenes? En principio, ciertas evidencias concretas: los lugares por los que viajó (se sacó fotos en estudios de Berlín, de París y de Buenos Aires), las posiciones públicas que asumió (conocemos sus retratos con traje militar, su retrato como senador, su representación como “alguien que escribe”) y, en algún caso, sus vínculos familiares y de amistad (no solo en las dedicatorias que pueden leerse en algunas copias, sino en imágenes junto a compañeros del ejército, colegas del parlamento y posando con sus familiares). Deberíamos pensar si, además de estas ubicaciones, nos informan sobre sus gustos personales y preferencias. Y, sobre todo, acerca de la imagen de escritor que con tanto cuidado se ocupó de sostener en sus textos. ¿De qué modo, entonces, se han leído algunos de estos retratos de Mansilla?

Los discursos críticos que analizan la producción fotográfica conservada de Mansilla resaltan su peculiaridad, su “excentricidad”. A ello colaboran el uso de la capa, las pieles, los distintos sombreros, siempre ladeados, incluso la orientación del torso y la posición de las piernas; sin embargo, si los comparamos con otros retratos de la época, hay elementos que se repiten. Parte del sesgo “autoral” del fotógrafo y, sobre todo, las posibilidades técnicas y los elementos materiales que conformaban el equipo y decorado de los estudios, están condicionando la imagen que hoy reconocemos para el rostro de Mansilla.

Considerando simultáneamente la dimensión documental de la fotografía en relación a la cultura visual en la que tuvo origen y la dimensión subjetiva de la mirada del fotógrafo y la autopercepción del retratado, la tensión entre imagen codificada y subjetividad nos habilita leer un posible relato biográfico en la producción y también en la observación de esas fotografías. Un relato que en el caso que nos ocupa pivotea entre la identificación de clase y su propia singularidad.

### **Ese coronel Mansilla**



Paradójicamente, tal vez sea en una de las fotografías menos “espectaculares” que conocemos de Mansilla en la que podemos señalar con más precisión su gusto por la diferenciación subjetiva. Se trata de la fotografía de su batallón en la línea de frontera (en 1870). En esta imagen, el uso de la capa sí lo distingue de los otros militares y exhibe su gusto por destacarse, su extravagancia y diferencia dentro de un formato institucional que uniforma, aun en el rango de coronel. Ese es el coronel Mansilla, no otro y como en varios de sus retratos, no mira a la cámara en un gesto que puede leerse como orgullo y distancia de quien se sabe bello, de quien posa, como en aquel salón francés, para deleite del observador. Las distintas capas que usó en su vida, una de ellas regalada por el cacique ranquel Mariano Rosas, constituyen una marca personal y no forman parte del uniforme del ejército en ese momento histórico<sup>4</sup>. En esta situación, fuera del estudio del fotógrafo y en consonancia con lo que de sí mismo escribió en *Ranqueles* es que podemos leer la capa en la frontera como un gesto de autofiguración y destaque. Es un cuerpo que puede recortarse de los que lo acompañan en la imagen por su colocación material en el espacio, que es también funcional y jerárquica. En ese sentido y, contradiciéndonos, tanto la ubicación como el uso de la vestimenta colabora con el armado de una imagen institucional en la línea codificada de los retratos de príncipes en adelante; pero también hay algo más, un plus, en la pose del coronel con capa que anticipa la figura del autor. Un yo que estará pronto exhibiéndose en la escritura de la *Excursión* y que se proyecta desde la frontera, más allá del instante de toma de la fotografía, hacia el corpus de la literatura nacional.

---

<sup>4</sup> En ocasión del velorio de una de sus hijas, Mansilla relata cómo recibió en su casa a los amigos, con su capa roja. Años después, cuando ya en París se reconozca en el final de su vida -y alejado de su pasado de aventuras- se quejará con su esposa de entonces por haber perdido además de todo “la capa que le regalara su compadre Mariano Rosas”.

## Multiplicarse en el espejo



En la única copia de la serie del juego de multifotografías que se encuentra en el Archivo General de la Nación, se puede leer escrito a mano en el dorso: “El simpático General Lucio V. Mansilla en una pose fotográfica muy de moda en aquellos tiempos”. No se asigna autoría a la foto pero en todos los trabajos críticos en que se menciona esta serie de imágenes se asume que fueron tomadas en el estudio Witcomb. Aunque sería conveniente conseguir otros retratos del mismo estudio para confirmar esa presunción, nos atendremos, por el momento, a ella. Hay algo, sin embargo, que es necesario precisar. Son estas imágenes en particular las que más se han comentado desde el punto de vista de la crítica literaria como una manifestación de la vocación escrituraria de Mansilla en relación con la fragmentariedad del yo. En un texto fundamental para pensar la “Imagen de Mansilla”<sup>5</sup>, Silvia Molloy acerca este gesto performativo del cuerpo multiplicado al juego que constantemente el yo-causer que se inscribe en las entregas del periódico genera con sus distintos interlocutores, sean estos los destinatarios explícitos, el público o su secretario. Y muchos otros han señalado, también, la pregunta constante que por la identidad aparece en todos los textos del escritor, desde la flexibilización de los límites entre lo civilizado y lo bárbaro en su folletín sobre los ranqueles hasta la insistencia en rescribir sus memorias y anécdotas una y otra vez. Haber posado para el juego de espejos fue interpretado como un gesto

<sup>5</sup> MOLLOY, Sylvia, “Imagen de Mansilla”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comp.) “La Argentina del ochenta al centenario”, Sudamericana, Buenos Aires, 1980 pp. 741-759.

vanguardista que marcaba la modernidad constante y la personalidad única de Mansilla<sup>6</sup>.

La anotación manuscrita en la copia del AGN empieza, sin embargo, a socavar la idea de la originalidad máxima de la toma. Desde los comienzos de la fotografía el gusto por generar “imágenes imposibles” fue preocupación de profesionales y aficionados. La composición de una figura enfrentada a sí misma es una imagen que puede rastrearse en los primeros experimentos de la fotografía a mediados del siglo XIX. Generalmente se lograba con la técnica de la exposición múltiple en diferentes partes de la misma placa fotográfica. La posibilidad de generar cinco o más retratos simultáneamente tenía una fórmula mucho más simple: disponer al retratado frente a dos espejos colocados en distintos ángulos en general de 72° o más grados para obtener cinco retratos.



multifotografía publicada en “The Photographic Times” en 1894

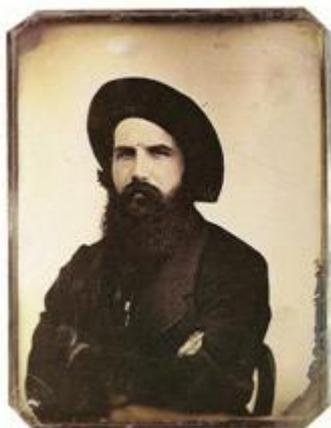
Si bien no se han realizado estudios específicos sobre multifotografía en Argentina, sí podemos constatar el uso de la técnica, al menos desde 1893 en Estados Unidos, Canadá y Europa. La información sobre técnicas y trucos circulaba fluidamente hacia fines del siglo XIX en publicaciones especializadas en ciencia y en fotografía. Podemos suponer que el estudio Witcomb pero también otros fotógrafos de la ciudad estuvieron al tanto de la utilización del juego de espejos gracias a esas publicaciones. De hecho, un artículo sobre la “multifotografía” apareció en el periódico norteamericano *The Popular Science News* con una descripción del procedimiento y un grabado realizado a partir de una de estas imágenes. Se sugería su potencialidad artística así como la utilidad en la identificación de criminales. El mismo año se reproducía el artículo en una publicación

---

<sup>6</sup> Tal vez la selección de fotos y el abordaje que eligió José Luis Lanusa en la colección Genio y Figura de Eudeba haya colaborado en este sentido.

especializada en París, *La Science Illustrée*, y, un año después, en 1894, la revista norteamericana *Photographic Times* publicaba una multifotografía sin ninguna aclaración en la que la línea de unión de los espejos había sido borrada con un procedimiento de retoque. La persona retratada estaba posando de espaldas.<sup>7</sup> El mismo efecto sugestivo que también se usaría en el estudio Witcomb para retratar a Mansilla en una de las fotos de la serie de 1903. Esta de espaldas se convertiría en la pose más común para las multifotografías que, aunque nunca masivamente, sí se utilizara con frecuencia en los estudios comerciales, ofreciéndose más que nada como propuesta para tarjetas postales. Para el año en que fueron realizadas las imágenes de Mansilla que conocemos, es muy probable que la técnica estuviese extendida por Latinoamérica y que tanto Mansilla como cualquiera de sus amigos, o los fotógrafos, hubiesen visto postales con este recurso, tanto en Europa como en América.

### **Un Mansilla que no es *este* Mansilla**



Al observar el daguerrotipo que mencionábamos al comienzo, Paola Cortés Rocca ha señalado el gesto del retratado como la marca de una “utopía de la distinción absoluta”. Una modalidad de la distinción radical de un sujeto que exhibe su peculiaridad, más allá de la “diferencia habitual”, esperable para su

---

<sup>7</sup> Ese mismo año, el 6 de octubre de 1894, el *Scientific American* describía el procedimiento nuevamente en breves párrafos y con diagramas que mostraban la disposición de los espejos, la cámara y el sujeto a retratar. Dos semanas después se reprodujo ese artículo entero en Inglaterra y en noviembre en Canadá. En 1895 ya aparecían chistes respecto del truco en un periódico en Filadelfia, aduciendo que la técnica podría habersele ocurrido a cualquier “viajero de ascensor”. Siguió usándose hasta la década del '30 del siglo XX pero para ese momento se lo consideraba un procedimiento comercial de poco valor artístico por su simpleza. Estos y otros datos sobre multifotografía pueden leerse en Irwin Reichstein, “A Multigraph from Montreal”, *Photographic Canadiana*, 33-1, mayo/junio de 2007.

colocación de clase.<sup>8</sup> En su lectura, que coincide con la posición habitual de los especialistas sobre Mansilla, esta diferencia es la que marca la identidad del escritor y lo caracteriza.

Así conocimos a “este Mansilla” reproducido en muchas ocasiones, corroborando la noción que ya teníamos sus lectores respecto de una subjetividad orgullosa. Sin embargo, recientemente fue puesta en duda la asignación de identidad de este retrato. La familia alega que no se trataría de Lucio Victorio sino de su primo hermano León Ortiz de Rozas, que para entonces tendría 24 años y que moriría muy joven a los treinta y pico<sup>9</sup>. Si efectivamente se trata de un joven Lucio de 27 años o de su primo un poco más chico, León, no hay forma de saberlo. Observamos con detenimiento los muchos retratos y hay coincidencias, sí, pero también diferencias. Parece verse una cadena de metal brillante en el pecho. Por lo demás, solo el sombrero ladeado hacia la izquierda llama la atención. Tal vez algún rasgo de la nariz, más recta en este daguerrotipo que en los otros retratos que observamos, pueda dar una clave pero no es un dato certero. Ni el soporte ni la conservación del daguerrotipo pueden asegurar que no se trate de un efecto del paso del tiempo en el objeto, o de un cambio de luz en la toma u otros posibles cambios en la apariencia del sujeto. Los historiadores no han podido definir de quién se trata y la nueva edición del volumen sobre daguerrotipos que sirve de catálogo a la colección del Museo Histórico presenta la ambigüedad y mantiene la duda.

Dice Le Bretòn, refiriéndose a la máscara, que cambiar de rostro es cambiar de existencia, librarse o tomar una distancia provisoria del sentimiento de identidad. Ahora, cuando nosotros atribuimos erróneamente una foto, ¿cambiamos la identidad? ¿Se trata, entonces, de otro Mansilla? ¿O de otra forma de mirarlo?.

---

<sup>8</sup> En contraposición con este retrato, Cortés Rocca analiza uno de los primeros daguerrotipos argentinos que se ha conservado, tomado en 1845 por Berger al gobernador de Salta, Miguel Otero: “la distinción del gobernador consiste precisamente, en su identificación con una entidad grupal; la clase política y social a la que pertenece [...]. El retrato de Lucio V. Mansilla invierte puntualmente la escena anterior y trama otras relaciones. [...]. Aquí el retratado posa con displicente naturalidad, su victoria frente a la máquina”, Paola Cortés-Rocca, “Cuerpos y promesas: El retrato fotográfico en el siglo XIX”, *Revista de Filología* XXXI, 1-2, Buenos Aires, 1998, pp. 43- 56.

<sup>9</sup> En 1935 la foto fue publicada en la revista *Atlántida* con el nombre de León y familiares aseguran que sería esa la identidad correcta. En el Museo Histórico figuraba como “Mansilla” y esto podría haber traído la equivocación. En realidad ninguno de los investigadores y especialistas pudieron definir fehacientemente de quién se trata. Para ver más detalles sobre esta asignación dudosa consultar la edición 2009 del libro de Fundación Antorchas sobre los primeros daguerrotipos.

Tal vez en el caso de este autor que construye su imagen como pose no sea tan importante la veracidad documental del daguerrotipo sino lo que la interpretación encontró en su observación. Lo que la crítica adjudica al rostro de Mansilla no está impreso en el daguerrotipo sino en el efecto-rostro que Lucio V. cultivó en su escritura posterior y también en las fotografías que se hizo tomar en los primeros años del siglo XX. Ciento cincuenta años después somos los lectores y observadores anacrónicos que leemos todos esos momentos como una contigüidad, como un solo texto. La marca que se repite, como una firma, adquiere significado en esa textualidad. Es en el contexto de su literatura donde observamos ese rostro y ese cuerpo y le otorgamos sentido.