

Marta Penhos

Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883)

y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje¹

Este trabajo aborda el examen de una selección de las 183 fotografías que integran en Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) con el objetivo de discutir de qué modo las imágenes construyen la Patagonia. La hipótesis es que las fotografías proponen una construcción que bascula entre la concepción de espacio traducible a datos cuantificables y clasificables, y la noción de paisaje. Estas dos concepciones, lejos de ser contrapuestas, serían complementarias y funcionales al proceso de apropiación de la región patagónica por el estado nacional a fines del s.XIX.

PALABRAS CLAVE: FOTOGRAFÍA, PATAGONIA, ESPACIO, TERRITORIO, PAISAJE.

Photographs in Album by Encina, Moreno y Cia. (1883) and the construction of Patagonia as geographical space and landscape.

This paper examines a selection of 183 photographs from Álbum Encina, Moreno y Co. (1883) in order to discuss how the images so constructed Patagonia. The hypothesis is that the photographs propose a construction that swings between the conception of space classifiable and quantifiable and the notion of landscape. These two ideas would not have been but complementary and functional to the process of appropriation of Patagonia by the national state at the end of XIX century.

KEY WORDS: PHOTOGRAPHY, PATAGONIA, SPACE, TERRITORY, LANDSCAPE.

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Simposio "Diálogo de miradas. Fotografías e investigación histórica", coordinado por Inés Yujnovsky y Verónica Tell en el 54° Congreso Internacional de Americanistas, Viena, 15-20 de julio de 2012. Agradezco a las coordinadoras y a los participantes del simposio sus valiosos comentarios y sugerencias.

Introducción

En el verano de 1882 los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno partieron, por encargo de Julio A. Roca, al “País de las Manzanas” o “Territorio del Triángulo”, limitado por los ríos Neuquén y Limay y los Andes. Su tarea de relevamiento topográfico era complementaria de la campaña militar que comandaba en ese momento el coronel Villegas, y que significó la derrota definitiva de los últimos grupos indígenas que se habían plegado hasta las faldas cordilleranas después de la ofensiva iniciada por Roca en 1879. Acompañaba a los ingenieros el fotógrafo y químico Pedro Morelli, quien dejó 183 fotografías que integran los dos tomos del Álbum Fotográfico de Encina, Moreno y Cía. (1883)². En este trabajo examino una selección de esas tomas con el objetivo de discutir de qué modo construyen la Patagonia a partir de representaciones de una parte de esta región. La hipótesis es que las fotografías proponen una construcción que bascula entre la concepción de espacio traducible a datos cuantificables y clasificables, y la noción de paisaje.

A mediados de la década de 1990 comencé a estudiar lo que genéricamente suele denominarse “fotografía de indios” y en especial las producidas en relación con la “Campaña del Desierto”. Ese material se sumó a otro de carácter más “estrictamente artístico” en una investigación sobre la representación de los indígenas en la plástica argentina a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando comprendí que no era posible tener una visión comprensiva del tema sin atender a un universo amplio de dibujos, grabados y fotografías que pertenecieron a la misma cultura visual de que las pinturas producidas en ese periodo. En un par de artículos y ponencias que escribí en aquel tiempo, textos cortos y de carácter exploratorio, propuse que las fotografías realizadas durante y posteriormente a las campañas militares a la Patagonia a finales del s. XIX hacen visibles los tópicos literarios del “desierto” aplicado a la geografía de la región, y de “barbarie” respecto de sus habitantes (Penhos, 1995 y 1996). Más tarde pude ahondar en el uso de algunas de esas imágenes, en particular las correspondientes a la tipología de frente y perfil, en los campos de la criminología y la antropología, intentando otorgarle espesor al papel del dispositivo fotográfico en el avance y control del estado-nación sobre los márgenes del “orden y progreso” (Penhos, 2005a).

En perspectiva, aunque reconozco el valor de estas aproximaciones, tengo la sensación de no haber podido salir de un destino tautológico en la interpretación de estos materiales. De hecho, varios trabajos de otros autores confirman una lectura semejante a la resumida más arriba (Alimonda y Ferguson, 2004; Butto, 2010). En ese sentido, acuerdo con Torre (2009: 13) sobre la necesidad de salir de la dicotomía historiográfica que lleva a la interpretación de una parte del pasado argentino en términos de “gesta” o “genocidio”, lo que, según esta autora, “ocluye sentidos” y, agrego, repone una versión espejada de la matriz discursiva que enfrenta civilización y barbarie. Es de alguna manera comprensible que, una vez que hemos alcanzado un conocimiento amplio de los objetivos, motivaciones, ejecución y consecuencias de aquel avance del estado sobre el sur de la pampa y la Patagonia, estemos tentados a ver en las imágenes lo que ya sabemos sobre aquello que representan, es decir tratarlas como la evidencia del despojo.

Por ello considero importantes algunos textos que buscan rebalsar el marco interpretativo más acudido. Dos de ellos (Tell, 2003 y 2009) analizan algunas fotografías de Antonio Pozzo de la campaña de 1879, y del álbum de Encina y Moreno (1882-1883),

² Se trata de un álbum de 100 hojas de cartón sobre las que se disponen las fotografías sobre papel. Los dos tomos están encuadernados con tapas de cuero rojo. Para este trabajo se consultó el ejemplar del Museo Roca de Buenos Aires.

proponiendo una indagación de ciertos procedimientos de la fotografía que permiten la configuración de un espacio “invadido” por esta técnica moderna.

Un artículo de Masotta (2009), si bien está enfocado en otros casos, presenta el problema del paisaje del desierto en los primeros álbumes fotográficos en términos de “escenificación de ausencia”, operación involucrada en el ingreso de la “civilización” en espacios “naturales”.

Por su parte, Cortés Rocca (2011) incluye en su libro un capítulo sobre la “fotografía de paisaje” como una construcción del “escenario nacional” de acuerdo con los objetivos políticos de domesticar y conquistar. Interesa la consideración por parte de la autora de una mirada estetizante, deudora de los tópicos literarios, que habría intervenido en las fotos de las campañas militares a favor de la representación de un espacio vacío y disponible para su explotación económica.

Finalmente mencionaré el trabajo más completo realizado sobre las imágenes del Álbum Encina, Moreno y Cía., el libro de Vezub (2002), quien, contrariamente a otros autores, las aborda en su conjunto, si bien selecciona un grupo de ellas para el análisis, mostrando acertadamente los pliegues y alternativas de sus significados en términos de ambigüedad y contradicción respecto del proyecto civilizatorio. El enfoque de Vezub, que trabaja las fotos a la manera de textos, plantea, sin embargo, una cuestión teórica y metodológica de importancia si tenemos en cuenta la semiosis radicalmente diferente de la imagen respecto de la palabra escrita (Chartier, 1996), y más aún si atendemos al lenguaje específico de la fotografía, cuestión sobre la cual volveremos.

Apoyado en estos importantes antecedentes, este texto espera aportar al estudio de los materiales visuales relacionados con las campañas militares de fin de s. XIX atendiendo a ciertas capas de sentido que enriquezcan nuestra interpretación sobre los mismos.

Espacio, territorio, paisaje

Antes de internarnos en el recorrido, es preciso aclarar desde qué ángulo se hará el examen de las imágenes. Me interesa poner el acento en la dimensión performativa de las fotografías del álbum de Encina y Moreno en la producción de un espacio, el de la Patagonia. Así, resultan útiles los abordajes críticos que la historia y la teoría de la geografía han brindado sobre las ideas de espacio y espacialidad, proponiendo que éstas no son entidades concretas y fijas sino configuraciones histórico-culturales en las que participan por igual la experiencia y la imaginación (Massey, 2005; Cosgrove, 2008). Podemos llevar a una dimensión más abstracta el planteo de Lois (2008: Introducción) respecto de los mapas, y plantear que la propia tierra, los continentes, las aguas y todos los demás elementos y su disposición, tamaño y relaciones entre sí resultan construcciones del conocimiento, más que datos objetivos y estables. En sus trabajos esta autora realiza indagaciones para dilucidar los cambiantes significados asignados a términos tan pretendidamente transparentes como “isla” o “continente” (Lois, 2013) con la intención de eludir la identificación de los conceptos, nociones e ideas sobre el espacio con una realidad ontológica.

Por otro lado, desde la antropología crítica, algunos autores analizan los viajes de la modernidad como hacedores de significados e interpretaciones, en la medida en que inventaron lugares, individuos, grupos, y relaciones entre los europeos y el resto del mundo. Por medio de ellos se formaron y sostuvieron las categorías para pensar las diferencias y las distancias, dentro de una cartografía del mundo con sitios determinados por relaciones de poder (Clifford, 1997; Gupta y Ferguson, 1997).

Massey advierte que “no pensamos el espacio: utilizamos el término, tanto en el discurso cotidiano como en el académico, sin tener plena conciencia del sentido en que lo usamos” (Massey, 2005: 110), y propone enfocar en el carácter abierto y siempre en formación del espacio como producto de interrelaciones humanas. Cuando abordamos testimonios vinculados con viajes y expediciones modernos el sentido de la vista adquiere protagonismo como elemento performativo de espacios y espacialidades (Penhos, 2005b y 2013a). Sin embargo, con diferentes inflexiones de acuerdo a periodos y casos, aparece un aspecto singular del acto de ver, que se bifurca en las operaciones de observar (valoración científica) y contemplar (apreciación estética). Los resultados de estas operaciones son diversos, ya que la primera constituye lo observado en espacio a estudiar, cuantificar y clasificar, mientras que la segunda lo hace paisaje. Como he planteado en otros trabajos (Penhos, 2013b), es muy difícil, sin embargo, encontrar ejemplos “puros” de estos modos de ver, y son habituales la contaminación y complementación entre ambos.

En este texto, y de manera absolutamente provisional, considero el término “espacio” como referido a una entidad dotada de ciertas características por quien lo observa, transita y usa, es decir lo practica, dando lugar a diferentes espacialidades, mientras que “territorio” se aplica a un espacio al que se le reconocen límites jurisdiccionales, y “paisaje” significa un espacio que se contempla y al que se atribuyen valores estéticos. Estas definiciones, además de plantear una discusión que merecería otro trabajo, introducen una tensión que es propia de nuestra mirada sobre el pasado, ya que cuando hablamos de “espacio”, además de buscar reponer en parte la trama histórico-cultural en la que se gestaron, realizaron y circularon las imágenes que lo han construido, a la vez proyectamos nuestros propios valores e ideas sobre eso que comprendemos como “espacio”. Pero hay una complejidad mayor, de carácter filosófico: ¿existiría algo previo, una entidad geográfica que al margen de los juicios o prácticas de los sujetos sobre ella? Solo dejo planteado el interrogante, ya que excede ampliamente los objetivos de mis investigaciones.

Cuerpos y entorno natural

La idea de que las fotografías del álbum de Encina y Moreno contribuyeron decisivamente en la construcción de espacios aparece ya en el estudio de Vezub, quien sostiene que “los ingenieros topógrafos inventaron una región, al tiempo que disolvieron un territorio” (Vezub, 2002: 11), aquel que se encontraba bajo dominio indígena. Estas fotos también fueron clave para la conformación del territorio argentino con la incorporación de vastas regiones a un repertorio visual de lo que Silvestri (2011) ha denominado “lugares comunes” de la nación.

Para el análisis de las fotografías utilizaré como eje la relación figura humana-entorno natural. Existen varios trabajos que abordan la representación de indígenas en el álbum (Vezub, 2002; Butto, 2010; Giordano, 2012). Vezub (2002: 28) observa su escasa presencia, ya que “el antagonismo entre un ámbito natural, virginal y la intrusión festejada de la civilización en el mismo tuvo una persistente inscripción en el álbum”. Las fotografías mostrarían “una región que había sido literalmente *vaciada* de población en los años inmediatamente anteriores a la mensura en Encina y Moreno”. Por mi parte (Penhos, 1996: 82) propuse que los indígenas aparecen en algunas fotografías sin distinguirse de la naturaleza que los rodea, confundidos entre los árboles, como es el caso de “Bosque de nires” (foto 61 tomo II, fig. 1). Sin embargo, su relación con ese espacio ya ha sido modificada radicalmente por el hombre blanco, según muestra la leyenda:

“Al pie del cerro Ruca-Choroy (Casa del Loro), sobre la margen este del lago Aluminé. Altura barométrica 1300 metros. Indios prisioneros”. Este señalamiento de la condición de prisioneros no hace más que subrayar su inminente desplazamiento y por lo tanto su desaparición del entorno en donde fueron fotografiados. Se trata de una desaparición en la que se regodean las dos imágenes dedicadas a los “chenque” (fotos 40 y 41 tomo II), cementerios indígenas que por esos años fueron sistemáticamente profanados en busca de restos óseos, lo que podríamos llamar insumos para la ciencia (Penhos, 1996: 83; Penhos, 2005a: 36).



Fig. 1

Si bien no está agotada la lectura de este aspecto, en este texto decidí concentrarme en la figura de los expedicionarios, que estarían de alguna manera desdoblados: son observadores que se convierten en objeto de representación.

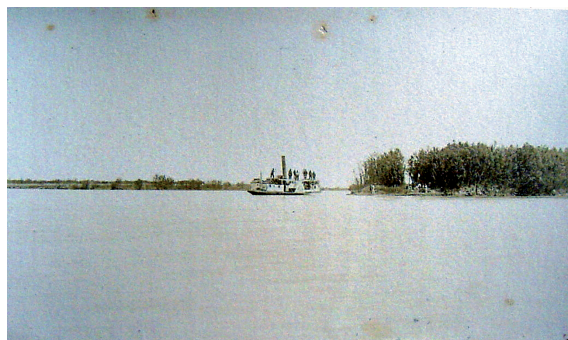
Es importante tomar en cuenta que, como observó Vezub (2002: 34), el álbum no sigue estrictamente el orden del recorrido de la expedición, cuyo inicio se había dado en Mendoza. El punto de partida de las imágenes es, en cambio, Carmen de Patagones. Esta particularidad queda habilitada por la ausencia de un texto que, a la manera de otros producidos en los siglos XVIII y XIX, recogiera los detalles de la expedición. Las ediciones de diarios oficiales de viajes y expediciones, tan exitosas en el periodo, combinaron a menudo texto e imagen buscando reponer la temporalidad propia de la experiencia, a través de un hilo narrativo organizado en jornadas y detenido en las escalas. En este modelo, si el día a día se traslada a un relato con énfasis en los trabajos de observación, relevamiento, medición, etc., las escalas son merecedoras de descripciones minuciosas que se acompañan de grabados o fotografías de vistas (Penhos, 2005b: cap. 6). Las imágenes, pensadas como ilustraciones, suelen ponerse de acuerdo con el orden que pauta el informe, en láminas dispuestas cerca de la parte a la que refieren y con claras indicaciones de la relación que tienen con el texto, por ejemplo “fig. 1”. En nuestro caso, desprendidas de un anclaje escrito, las imágenes podían distribuirse para armar otro recorrido, de este a oeste, con atención en determinados puntos, lo que resulta más acorde con el discurso de avance del progreso sobre áreas “salvajes”: “el álbum construye una organización ideal del espacio que se ajusta a la imaginada proyección atlántica del derrotero de la civilización occidental” (Vezub, 2002: 30). El supuesto

reclamo de Estanislao Zeballos por el texto ausente (Vezub, 2002: 35)³ confirmaría la singularidad del álbum al presentar solamente el registro icónico de la expedición.

Sin embargo, el orden visual del álbum, si por un lado ofrece una progresión y una gradación que iría desde los espacios habitados, con énfasis en los enclaves blancos (básicamente Patagones y los fortines) hasta aquellos completamente deshabitados, por otro presenta una alternancia entre espacios con figuras y sin figuras, lo cual refuerza la idea de irrupción de los expedicionarios (el hombre blanco) en la naturaleza.

Butto aporta el dato de que el 84% de las tomas presentan escenarios “rurales”, y el 38% prescinden de la figura humana (Butto, 2010: p. 5), mientras que Tell señala la preeminencia de “espacios vírgenes” (Tell, 2009: p. 5), y para ambas autoras estas fotos hacen evidente la disponibilidad de una geografía a la que se negaba cualquier relación con sus habitantes seculares. Masotta (2009: 116) observa, por su parte, que “en relación con la obra de Pozzo, [el álbum de Encina y Moreno] profundiza la ausencia humana en función de la toma de la naturaleza desierta”.

Pero esta característica tarda en hacerse notar. Quien recorre el álbum debe esperar a la fotografía 29 del tomo I (fig. 2) para encontrar vistas de escenarios naturales, en este caso la confluencia de los ríos Limay y Neuquén seguida de la 30, “Origen del Río Negro”. No parece casual que las tres fotos siguientes repongan la marca del hombre blanco al mostrar el vapor Neuquén que navega los ríos con los expedicionarios a bordo (foto 31 tomo I, fig. 3), porque a continuación éstos aparecen en las dos tomas a las que me referiré más adelante.



Figs 2 y 3

El encuadre y el punto de vista de las fotos 29 y 30 se repiten en otras, en las cuales la imagen se divide en dos partes similares para la tierra y el cielo. La sección inferior aparece como un plano casi rebatido, lo cual permite mostrar con bastante detalle el tipo de vegetación y los cursos de agua. Desde la línea de horizonte se despliega la porción de tierra, avanzando vertiginosamente hacia el exterior de la imagen. La nitidez y el valor bajo o medio de los planos más cercanos al observador van cediendo poco a poco, hasta que las lejanías, claras y difusas, recuerdan el recurso pictórico de la perspectiva atmosférica.

En cuanto a la relación figura humana-entorno natural son dos las variantes básicas que encontramos en el conjunto: en la primera, los personajes se encuentran en una proporción equilibrada respecto del escenario (fotos 34 y 35 tomo I, figs. 4 y 5), lo cual apuntaría a señalar la apropiación de unos espacios que no presentan dificultades ni amenazas. Los ingenieros y sus colaboradores posan distendidamente, mirando a la cámara, como si se hallaran en el parque de una quinta. No hay registro de las tareas

³ Lamentablemente, Vezub cita una “crónica periodística” escrita por Zeballos, pero no consigna otros datos.



Figs 4 y 5

topográficas que llevaron a cabo, sino más bien la demostración de su mera presencia en una porción de la geografía patagónica, que es dominada por medio de dos prácticas distintas: el avance sobre ella y la captación fotográfica de las paradas durante ese tránsito. Pensemos que todo viaje connota desplazamiento espacial, pero también una travesía que se verifica en el tiempo, y esta dimensión temporal está ligada a su representación escrita e icónica, cada una con sus particularidades (Penhos, 2013a: 62). Vale la pena, entonces, considerar la capacidad de la fotografía para detener el movimiento (tanto en el sentido de recorrido espacial y de devenir), con el fin de brindar una fijación, en una versión estable, de las coordenadas espacio-temporales de la experiencia vivida por los expedicionarios. “Lo que se atestigua [en la fotografía], dice Frizot (2009: 72), es la presencia de un objeto, una persona, o una conjunción de presencias en el espacio” y, agregó, también en el tiempo.

El resultado es compatible con el tropo del “gardening”, palabra utilizada por Cosgrove (2008: cap. 2) de difícil traducción al español. “Gardening” designa no el diseño y realización de jardines sino la domesticación imaginaria o efectiva de una espacialidad, por medio de la disrupción de sus límites espaciales, etnográficos y conceptuales previos, y en particular de la determinación de nuevos límites entre lo “salvaje” y lo “cultivado”, es decir entre lo que queda fuera y dentro del ámbito de la “cultura”. Las fotos de paradas tendrían una función semejante a la de los mojones de piedra y las cruces de madera que se utilizaban normalmente en los viajes y expediciones de diverso tipo: la de dejar marca de la presencia humana en un espacio que así comienza a ser domesticado.

En las imágenes de la segunda variante se produce una toma de distancia y la utilización de la figura como referencia a partir de la cual establecer el tamaño del entorno (fotos 36 y 37 tomo I, figs. 6 y 7). El efecto obvio que produce el contraste entre el o los cuerpos miniaturizados y la naturaleza a su alrededor es el énfasis en la inmensidad, tópico de la percepción y representación europeas de la geografía americana desde el siglo XVI, que adquiere nuevo status con la difusión, a inicios del XIX, de los textos de Humboldt y de la categoría de lo sublime (Silvestri, 2005; Penhos, 2008). Como en la obra de los artistas directa o indirectamente relacionados con el modelo humboldtiano, estas fotos del álbum proponen espacios de dimensiones colosales a los que el hombre accede impulsado por su deseo de conocimiento y dominio. Señala Masotta (2012: 115) respecto de algunas fotografías de Pozzo que presentan características similares: “El fotógrafo se aleja de los sujetos. Cuanta más distancia toma de ellos mayor es la porción de horizonte retratable y, en esa dialéctica, gana el primero. Sobre ese territorio los hombres son empequeñecidos,



Figs 6 y 7



Figs 8 y 9

parecen perdidos y sin rumbo”. En efecto, es difícil dilucidar qué hacen los personajes en estas fotografías, sumidos en el plano inferior de la imagen o destacados contra el cielo: solamente están allí autorizando la toma desde “dentro”.

Podemos agregar a las anteriores una tercera variante, la que implica la presencia del fotógrafo y de los topógrafos del otro lado de la cámara, sustraídos de la imagen para ofrecer una vista abarcadora de un espacio por entero “desierto”. Tell propone que el recurso de la toma panorámica estaría vinculado con una concepción del espacio en términos de productividad (Tell, 2009: pp. 6-7 y 12). Afirma esta autora que “las vistas fotográficas eran –por su funcionalidad e inscripción utilitaria- registros del territorio antes que paisajes” (Tell, 2009: p. 10). Me interesa retomar esta discusión y sumar algo más a las posiciones de los autores que ella considera: Rosalind Krauss (2002: pp. 40-59), para quien “paisaje” es una categoría del discurso estético no aplicable a imágenes que pertenecen al ámbito de lo científico, y W.J.T. Mitchell, que concibe como tal a toda representación simbólica de la naturaleza (Tell, 2009: pp. 7-8).

Detengámonos un momento en algunas de las fotografías panorámicas (fotos 45 y 48 tomo I, figs. 8 y 9): el punto de vista, en muchas de ellas elevado, el encuadre amplio y la cantidad y variedad de elementos que forman parte de la imagen las ubican en el género de *vista*, fuertemente vinculado con la tradición cartográfica, pero que está lejos de contraponerse al de *paisaje* como si fuesen un par dicotómico, referido uno a la esfera técnico-científica y el otro a la artística, ya que ambos intercambiaron recursos, competencias y funciones durante los siglos de la modernidad. En realidad, ya Ptolomeo relacionaba las competencias del dibujo y la pintura con la corografía, y

las del cálculo con la geografía, pero es a partir del renacimiento que los corógrafos combinaron en su trabajo la confección de mapas, la pintura de vistas y la descripción literaria, nutriéndose de la tradición pictórica y fertilizándola a la vez (Alpers, 1987: cap. IV; Cosgrove, 2008: pp. 7 y 24; Penhos, 2005b, cap. 5). Aún a fines del siglo XVIII la actividad de cartógrafos españoles en el Río de la Plata está atravesada por recursos pictóricos de cuño paisajístico (Penhos, 2009). Es en esta intersección donde habría que ubicar el conjunto de casi 50 fotos de vistas que contiene el álbum.

Para ubicarnos en el periodo del álbum de Encina, Moreno y Cía., si bien los campos de la ciencia y el arte habían definido sus propios objetos, métodos y fines, aún la pintura de paisaje, siguiendo los lineamientos de Humboldt, era el complemento necesario de otros sistemas de relevamiento y registro en las exploraciones científicas. El sabio le dio el título “Influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la naturaleza” a un capítulo de la obra que compendia su trabajo de décadas, *Cosmos* (Humboldt, 1845-7: tomo II cap II), y artistas como el norteamericano Frederic Edwin Church siguieron puntualmente sus indicaciones. “Heart of the Andes”, el cuadro más famoso de Church, es el resultado del procedimiento humboldtiano de síntesis de “estudios parciales” tomados durante el viaje, procesados y combinados en el taller para la elaboración de un paisaje como “impresión general” de los espacios visitados (Humboldt, 1845-7: tomo II 82-3). Este tipo de obras, que nadie dudaría en encuadrar en la categoría de pintura de paisaje, eran, a la vez, un insumo científico.

Pero tenemos un caso más cercano y más contundente, el del pintor suizo Adolf Methfessel, quien formó parte de campañas arqueológicas y paleontológicas junto a Germán Burmeister, Juan Bautista Ambrosetti y otras figuras clave de la ciencia argentina de fines del s. XIX, en una época absolutamente contemporánea a la expedición de Encina y Moreno.



Figs 10 y 11

La obra de Methfessel es útil para referir a la apropiación simbólica de ciertas regiones por la doble vía de las operaciones técnico-científicas y artísticas. Integrada por dibujos de especies vivas y restos fósiles, pequeñas imágenes a la aguada que ilustran trabajos de excavación en sitios del noroeste argentino, y paisajes, la mayor parte a la acuarela de formato mediano, y otros en grandes cuadros al óleo, la producción de Methfessel se extiende por treinta años, desde su llegada al país en 1864 hasta su regreso a Suiza en 1895. Entre las acuarelas, las realizadas en la Patagonia (figs. 10 y 11), si bien corresponden a sitios ubicados más al sur que los que muestran las fotografías de Morelli, responden a una concepción espacial similar, en la cual la ausencia del hombre es total. El predominio de los azules en las aguas de ríos y lagos y el telón de fondo

de las cadenas montañosas son las notas sobresalientes de una inmensidad lejana, fría y desolada. Sólo las aves que se posan en el agua o surcan el cielo parecen habitar estos paisajes, abiertos al ojo que supiera captar su particular belleza. La representación visual plasma una disponibilidad estética de los espacios patagónicos, correlativa a la disponibilidad material que de hecho tuvieron estos territorios después de las campañas militares iniciadas en 1879, y a su dominio concreto por parte del estado nacional. Los “indígenas”, diezmados y desplazados de sus territorios, se hallan ausentes de la imagen (Penhos, 2008: 160).

La contribución de Methfessel en el *Atlas* que complementa la *Description Physique de la République Argentine* de Burmeister, que se publicó en 1881, muestra la producción de un catálogo visual de “diferentes partes más características del país” como engranaje de una maquinaria de apropiación material y simbólica de dilatados espacios en clave nacional. Si el título, *Vues Pittoresques*, podía apelar a la curiosidad de un público amplio y ligar las láminas con las acuarelas y óleos paisajísticos de Methfessel, la técnica diversa a la usada en éstos, el dibujo para ser llevado a la estampa, traslada con pretendida precisión la observación “d’après nature” como procedimiento científico de relevamiento de las regiones que estaban siendo disputadas a los indígenas. No hay en estas vistas brumas ni planos de distinto valor como en las pinturas, y todos los elementos quedan plasmados con la misma nitidez (Penhos, 2008: 162).

Y es justamente la técnica la que supone, en las imágenes del Álbum de Encina, Moreno y Cía., un desmedro aún mayor de la carga estética para darle lugar principal a las competencias de la imagen fotográfica como auxiliar neutro y objetivo de la ciencia. El correlato fotografía-verdad, de tanto peso en la época del álbum, las distingue de las pinturas y dibujos de Methfessel, aunque es innegable que éstas y otras imágenes realizadas con diferentes técnicas y materiales funcionaron en una intersección donde los límites entre lo artístico y lo científico se diluyen. Pero más allá de la confianza positivista en la verdad de lo que una fotografía representa, es necesario reconocer tanto las propiedades de atestiguamiento o testimonio y de designación que pueden atribuírseles (Dubois, 1986: 65-72; Frizot, 2009: 72-3), como su poder evocador (Frizot, 2009: 73-4). De este modo, estaríamos en condiciones de atender a la o las presencias que quedan atestiguadas en la imagen gracias al carácter indicial de las fotografías, y que se han hecho visibles de cierto modo y en cierto sentido gracias a la selección de un campo de referencia, es decir a su iconicidad. Los sitios fotografiados y los cuerpos que se detuvieron en ellos dejaron una huella, sí, pero como espacios para la observación y mensura y como paisajes para la contemplación del hombre blanco, sin que haya contradicción sino más bien complementariedad entre estas construcciones.

La deuda de las fotos panorámicas de Morelli con la tradición de las vistas se confirmaría por varias tomas pensadas para conformar una representación más amplia que la del fragmento (fotos 31-32 tomo II, fig. 12; fotos 54-56 tomo II, fig. 13; fotos 77-78 tomo II, fig. 14). La intención está explicitada con claridad en el nombre de las imágenes, que incluye “Continuación de la anterior”. Como los pintores holandeses del s. XVII (Alpers, 1987: cap. IV) y los dibujantes de la Expedición Malaspina a fines del XVIII (Penhos, 2005b: cap. 6), Morelli realizó vistas parciales que, colocadas una junto a la otra, brindan verdaderas “impresiones generales” del espacio que el trabajo topográfico de Encina y Moreno registraba en sus aspectos cuantificables.

Es claro que la realización de las imágenes del álbum estuvo guiada “por criterios extra-estéticos” (Tell, 2009: p. 6). El carácter de la tarea realizada durante la expedición y la función de registro técnico-científico de las imágenes se pone en evidencia en los



Sup. Fig. 12 - Medio: Fig. 13 - Inf. Fig. 14

datos que contienen las leyendas debajo de cada fotografía: nombre indígena del lugar, traducción del mismo, ubicación geográfica, descripción, altura barométrica. Pero esto no debería obturar la posibilidad de identificar qué es lo que de todos modos tienen de estético, incluso a pesar de sus productores. Y esto sin dejar de notar que, según consigna Vezub a lo largo de su trabajo, las imágenes del álbum parecen haber alcanzado cierta estima de Estanislao Zeballos y otros contemporáneos por sus merecimientos artísticos (Vezub, 2002: 25-27, 35 y 54).

Siguiendo este hilo, mientras que los trabajos de agrimensura de la comisión de Encina, Moreno y Cía. participaban de la conformación y configuración de la Patagonia en tanto parte del territorio nacional, dentro de una lógica geográfica basada en las matemáticas, las vistas proveían de una descripción corográfica, dirigida no a establecer escalas y proporciones precisas, sino a dar cuenta del carácter y la singularidad de una porción de espacio por medio de una captura fragmentaria y recortada.

En los tres conjuntos de fotos considerados, el cuerpo humano, sea en la imagen o fuera de ella, permite configurar el espacio de la imagen, en especial sus dimensiones, un factor relevante si tenemos en cuenta los objetivos de la expedición. Pero se advierte una diferencia fundamental respecto de otro tipo de imagen incluida en el álbum, el mapa. Éste supone el establecimiento de dimensiones en base a una relación cuantitativa entre la región y el continente o la tierra, a partir de la grilla de latitudes y longitudes, estructura abstracta, intelectual, de medición del mundo, que preexiste y prefigura el espacio que será inscripto en ella (Cosgrove, 2008: 90-1). Decía Bartolomé Mitre respecto de la obra de Francisco Moreno que “el mapa que acompaña el libro [...] ha cambiado por completo la fisonomía geográfica de la Patagonia”, que pasaba de ser “vasto desierto vacío” a territorio conocido (Navarro Floria, 2004: 162), y por ello posible de ser incorporado, ya que la inmensidad encuentra sus límites en las fronteras de la nación.

También las fotografías dan a conocer relaciones espaciales, pero del orden de lo subjetivo, ya que las dimensiones son representadas respecto del cuerpo. El cuerpo como módulo dentro de la imagen, el cuerpo como condición de posibilidad de la captura de la imagen, y en ambas instancias el cuerpo como elemento performativo del espacio. Sin entrar en la cuestión del “doble diedro” o triángulo que Krauss retoma a partir de textos de Caillois y Lacan (Krauss, 2002: 185-6), es sugerente pensar que el sujeto inmerso en la foto ha experimentado el espacio en el que se halla, viéndolo y transitándolo, pero también lo produce como espacio de la representación en tanto es visto por el sujeto “operador” (Frizot, 2009: 55) que lo utiliza como módulo.

De esta manera, las fotografías consideradas, deudoras de los modelos pictóricos de la vista y el panorama, realizan la operación de inventar espacios caracterizados por su gran tamaño y por su carácter natural, esto último enfatizado también por el contraste respecto de lo humano, que está tanto en los personajes que habitan la imagen, como en la cámara que la obtiene.

Es necesario señalar este desplazamiento desde lo “salvaje”, de valencia negativa como el polo opuesto de lo “civilizado”, hacia lo “natural” que puede ser integrado al territorio nacional. “Comienza allí el relato mudo de la naturaleza, o mejor dicho, el relato mudo de una visión de la naturaleza que aún en el molde de la cartografía militar se acerca a la de una contemplación” (Masotta, 2009: 116). En este sentido, en especial las vistas sin presencia humana, ponen en juego la capacidad metonímica de la fotografía, porque la representación de la región como un todo se compone de pedazos que se expanden hacia el exterior de la imagen (Dubois, 1986: 72-3), contribuyendo a conformar una Patagonia en términos de “parque nacional”.

En efecto, los parques nacionales son un invento norteamericano que luego se adopta en otros países. Surgen entre 1901 y 1909, en un momento marcado por el impacto de una inmigración heterogénea y masiva, y respondieron a la necesidad de (re) crear el ambiente de los primeros colonos, racialmente puros, que habían forjado antaño la identidad nacional (Cosgrove, 2008: 109-113). En la Argentina, la mayor parte de los parques nacionales, entre ellos los que corresponden a la región norpatagónica, fueron creados en la década de 1930. Las fotos del álbum de Encina y Moreno insisten, igual que las acuarelas de Methfessel, en representar los grandes lagos, que son protagonistas de los parques nacionales del sur, a los que muchas veces dan su nombre. Efectúan por anticipado la transformación de áreas “salvajes” en espacios “naturales”, preservados, últimos reductos de lo virgen domesticado. Proponen espacios congelados en un tiempo sin historia, dados a la contemplación y admiración de quienes los penetran y transitan.

El “estricto corte temporal” de la fotografía (Tell, 2009: 10) tiene por efecto sustraer lo captado de todo recorrido y todo devenir.

Volvamos ahora a las tomas en las que los ingenieros y sus colaboradores hacen un alto en el camino. En una de ellas, la cámara fotográfica se desdobla para aparecer entre los personajes (fig. 4). El recurso de ostentar la cámara ya había sido utilizado en *Viaje al país de los araucanos* de Zeballos (1881), en el que una litografía muestra al autor en una escala del viaje, posando junto a su equipamiento científico. Entre estos elementos, ocupando el centro de la composición, se destaca el trípode con la cámara. Yujnovsky comenta que las fotografías que exhiben los instrumentos de mensura y registro usados en el campo, comunes en publicaciones de carácter topográfico, responden a la intención de hacer expresa la relación entre el dispositivo y la imagen resultante, que de ese modo es autorizada (Yujnovsky, 2010: 184-5).

Esta explicitación se omite y se disimula en las vistas deshabitadas del álbum de Encina y Moreno, cuya existencia se pretende “originaria” y por lo tanto previa a la visibilidad que le da la captación fotográfica. Resulta interesante que Morelli haya re-



Figs 15, 16 y 17

emplazado en ocasiones el formato horizontal por el vertical y la vista amplia por el foco más cercano sobre la naturaleza (foto 58 tomo II, fig. 15). En estas fotografías casi no hay cielo, de modo que los árboles, las orillas pedregosas y las cascadas ocupan todo el plano de la imagen, que carece de profundidad. Contrariamente al panorama, este tipo de imagen permite identificar especies vegetales, que a veces quedan consignadas en las leyendas. Sin embargo, tienen poco de registro científico. Se trata más bien de escenarios que invitan al paseo, a vagar por espacios hasta hacía poco “salvajes” y ahora domesticados. La naturaleza, inmensa y pródiga, no es representada tanto en términos de productividad económica, que es la interpretación de Tell (2009: 6-7) y de Cortés Rocca (2011: 135), como de disponibilidad visual, sea en las vistas, paisaje exterior y distante, o en estas tomas, constituida en escenario ameno y dócil en el que asentar la propia presencia. Con la actitud segura y entusiasta del visitante en una reserva natural, los expedicionarios dejan la marca de su paso por allí (foto 93 tomo I, fig. 16; foto 57 tomo II, fig. 17). También en estas fotos aparecen proporcionalmente pequeños respecto del entorno, pero este no supone ninguna amenaza: es el “parque” del territorio nacional, que puede, mediante esta apropiación, conservar su carácter único.

Conclusiones

Como resultado de este recorrido podemos identificar, entonces, el modo específico y rico en que las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. participaron de la construcción de la Patagonia en términos de espacio geográfico y de paisaje. No actuaron ajustándose pasiva y orgánicamente a un programa político, científico e ideológico expreso sino más bien interviniendo, desde sus propios lenguaje, recursos y tradiciones, en la trama histórico-cultural de fines del siglo XIX. Si pensamos que en las primeras décadas del siglo siguiente, “la identidad argentina se resume en sus paisajes” y que estos circulan y se difunden bajo el modelo de la tarjeta postal (Silvestri, 2011: 289), no deja de ser preclara la contribución de las modestas pero contundentes imágenes del álbum a la construcción de una Patagonia integrada al territorio nacional como “reserva” de la naturaleza.

Referencias de imágenes:

- Fig. 1: Bosque de Nires al pie del cerro Ruca Choroy. Foto 61 tomo II.
Fig. 2: Confluencia de los ríos Limay y Neuquén y Sierra Roca. Foto 29 tomo I.
Fig. 3: Vapor Neuquén. Foto 31 tomo I.
Fig. 4: Bosque de sauces. Foto 34 tomo I.
Fig. 5: Bosque de sauces. Campamento. Foto 35 tomo I.
Fig. 6: Confluencia del Arroyo Picun Leufú. Foto 36 tomo I.
Fig. 7: Confluencia del Arroyo Picun Leufú y el Limay. Foto 37 tomo I.
Fig. 8: Río Limay y confluencia. Foto 45 tomo I.
Fig. 9: Neuquén. Foto 48 tomo I.
Fig. 10: Adolf Methfessel, Lago Fontana. Acuarela s/papel, 1883-1895. Col. Museo de La Plata, UNLP.
Fig. 11: Adolph Methfessel, Río Santa Cruz visto desde el sudoeste. Acuarela s/papel, 18 x 25 cm., 1883-1895. Col. Museo de La Plata, UNLP.
Fig. 12: Cajón del Kelcá y Cajón del Kelcá. Continuación de la anterior. Fotos 31 y 32 tomo II.
Fig. 13: Lago Non-Pehuén, Lago Non-Pehuén. Continuación de la anterior y Lago Non-Pehuén. Fotos 54-56 tomo II.
Fig. 14: Lago Aluminé y Lago Aluminé. Continuación de la anterior. Fotos 77-78 tomo II.
Fig. 15: Parte inferior de la cascada que se encuentra en el camino del fortín Paso de los Andes. Continuación de la anterior. Foto 58 tomo II.
Fig. 16: Mallín de los pinos. Foto 92 tomo I.
Fig. 17: Parte inferior de la cascada que se encuentra en el camino del fortín Paso de los Andes. Foto 57 tomo II.

Bibliografía

- ALIMONDA, Héctor y FERGUSON, Juan (2004) "La producción del desierto. Las imágenes de la Campañas del Ejército Argentino contra los indios, 1879", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 4.
- ALPERS, Svetlana (1987) *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume.
- BUTTO, Ana (2010) "Las representaciones acerca del indio y el territorio en los expedicionarios de la Conquista del Desierto: discursos e imágenes de 1879 y 1883", ponencia presentada en el IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos, Mendoza, marzo de 2010. Disponible en: http://congresobicentenario.webuda.com/simposio_4.html. Consulta 23-4-2012
- CHARTIER, Roger (1996) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- CLIFFORD, James (1997) "Spatial Practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology", en *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge-London: Harvard University Press.
- CORTÉS ROCCA, Paola (2011) *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- COSGROVE, Denis (2008) *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, London-New York.
- DUBOIS, Philippe (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FRIZOT, Michel (2009) *El imaginario fotográfico*. México: Serieve.
- GIORDANO, Mariana (2012) "El colonialismo de la imagen. La representación fotográfica del indígena en la Argentina", en *Indígenas en la Argentina. 1860-1970*. Buenos Aires: Aronauta.
- GUPTA, Akhil y FERGUSON, James (1997) "After 'peoples and cultures'", en *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. Durham/London: Duke University Press.
- HUMBOLDT, Alexander von (s/f) *Cosmos o Ensayo de una descripción física del mundo* [1ª ed. en alemán 1845-7]. Madrid: Imp. de Gaspar y Roig.
- KRAUSS, Rosalind (2002) "Los espacios discursivos de la fotografía", en *Lo fotográfico, hacia una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LOIS, Carla (2008) "Plus Ultra Equinoctial. El 'descubrimiento' del hemisferio sur en mapas y libros de ciencia del Renacimiento", Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LOIS, Carla (2013) "Isla vs. Continente. Un ensayo de historia conceptual", en *Revista de Geografía Norte Grande* n° 54. Santiago de Chile: Instituto de Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MASOTTA, Carlos (2009) "Telón de fondo. Paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la Patagonia (1880-1900)", en *Aisthesis* n° 46. Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MASSEY, Doreen (2005) "La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones", en Leonor Arfuch, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.
- NAVARRO FLORIA, Pedro (comp.) (2004) *Patagonia, ciencia y conquista. La mirada de la primera comunidad científica argentina*. Neuquén: CEP.
- PENHOS, Marta (1995) "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios", en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA.
- PENHOS, Marta (1996) "Retratos de indios y actos de representación", en *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: CEP.
- PENHOS, Marta (2005a) "Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en Penhos, Marta, Carlos Masotta, M. I. Rodríguez Aguilar y otros, *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires: Fundación Espigas/ Fundación Telefónica/ FIAAR.
- PENHOS, Marta (2005b) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- PENHOS, Marta (2008) "Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX", en *Studi Latinoamericani* n° 4. Udine: Forum Editrice Universitaria.
- PENHOS, Marta (2009) "En las fronteras del arte: topografía, cartografía y pintura en la Expedición de la América Meridional a fines del siglo XVIII", en Mendoza Vargas, Héctor y Carla Lois. (coords.), *Historias de la Cartografía de Iberoamérica. Nuevos caminos, viejos problemas*, México, Instituto de Geografía, UNAM e Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Colección Geografía para el siglo XXI, Serie Libros de Investigación, núm. 4.

- PENHOS, Marta (2013a) "Viajes, viajeros e imágenes. Una relación necesaria", en Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte/ EDUNTREF, Archivos del CAIA IV, Tomo II.
- PENHOS, Marta (2013b) "Tierra del Fuego en los textos e imágenes del Viaje del Beagle (1826-1836), entre la ciencia y la estética", en Lois, Carla y Verónica Hollman (eds.) *Geografía y cultura visual: los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Rosario: Editorial Prohistoria.
- SILVESTRI, Graciela (2005) "Errante en torno de los objetos miro. Relaciones entre artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense", en G. Batticuore, K. Gallo y J. Myers (Comps.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.
- SILVESTRI, Graciela (2011) *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- TELL, Verónica (2003) "La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica", en *1° Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte/ IX Jornadas del CAIA, Poderes de la Imagen*. Buenos Aires: CAIA, (CDRom).
- TELL, Verónica (2009) "Panorámica y *close up*: construcciones fotográficas sobre una usurpación", ponencia presentada en el *Meeting of Latin America Studies Association*, Rio de Janeiro, junio 2009. Disponible en:
<http://lasa.international.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2009/files/TellVeronica.pdf> Consulta 18-3-2012
- TORRE, Claudia (2011) "Militares en el desierto. Expedición, escritura y fotografía", ponencia presentada en el *Simposio Internacional Imágenes y Realismos en América Latina*, Leiden, septiembre-octubre de 2011. Disponible en:
<https://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com> Consulta 6-6-2012
- YUJNOVSKY, Inés (2010) *Viajeros a la sombra de Darwin en los confines del siglo XIX argentino*, Tesis de Doctorado en Historia, Colegio de México.

MARTA PENHOS

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Profesora Adjunta en la cátedra de Historia del Arte Americano I (Colonial) en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y Profesora de Taller de Tesis II y Seminario Anual de Atribuciones, Maestría en Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de San Martín. Dicta regularmente cursos y conferencias en instituciones públicas y privadas del país y del exterior. Entre sus publicaciones se destacan *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (1999), en coord. con Diana Wechsler; "Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", Primer Premio Fundación Telefónica en la Historia de las Artes Plásticas, publicado en 2005; *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (2005). En 2010 editó, con Ma. Alba Bovisio, el volumen *Arte indígena categorías, prácticas, objetos*.