

Paisaje y territorialización. Una lectura estético-política sobre re-tratos fotográficos del “desierto” durante la formación del Estado-Nación argentino

Landscape and territorialization. An aesthetic-political reading on
photographic images of the “desert” during the formation of the
Argentine Nation-State.

Julio Leandro Risso

*Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF) / Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Río
Grande. Argentina., Argentina
jlrisso@untdf.edu.ar*

Millcayac vol. XI núm. 21 2024

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 15 Septiembre 2024
Aprobación: 26 Febrero 2025

Resumen: El presente artículo busca contribuir a la comprensión de los modos en que, a fines del siglo XIX durante la formación del Estado-Nación argentino, la presentación estético-política del “desierto” como paisaje nacional operó y se re-configuró fotográficamente sobre Patagonia y Tierra del Fuego. Al respecto, se abordan dos series fotográficas: por un lado, el álbum de fotografías tomadas en 1879 por Antonio Pozzo como fotógrafo oficial de la “Conquista del Desierto” y por el otro, el álbum de fotografías del ingeniero rumano Julio Popper, tomadas en 1886 durante su exploración de las regiones septentrionales de Tierra del Fuego. Palabras clave: Desierto, Paisaje, Fotografía, Patagonia, Tierra del Fuego.

Abstract: This paper aims to contribute to the understanding of the ways in which, at the end of the 19th century during the formation of the Argentine Nation-State, the aesthetic-political presentation of the “desert” as a national landscape operated and was photographically reconfigured over Patagonia and Tierra del Fuego. Therefore two photographic series are addressed: on the one hand, the album of photographs taken in 1879 by Antonio Pozzo as official photographer of the “Conquest of the Desert” and, on the other, the album of photographs taken by Julio Popper in 1886, during his exploration of the northern regions of Tierra del Fuego.

Keywords: Desert, Landscape, Photography, Patagonia, Tierra del Fuego.

Introducción

Durante el proceso de organización político-institucional del Estado, y a partir de la primera literatura nacional, el “desierto” se transformó en el tropo paisajístico de una Argentina en construcción (Prieto, 2003, Rodríguez, 2010, Risso, 2023). Concebido como espacio inmenso, monótono, virgen, salvaje y disponible, incidió efectivamente en la imaginación y progresiva definición territorial de zonas que, bajo control indígena, habían permanecido parcial o completamente ajenas a la economía capitalista y los proyectos nacionalistas en construcción. A través de la primera literatura nacional, el “desierto” se asoció inicialmente a las planicies rioplatenses, comprendidas como un misterioso “más allá” de la entonces denominada “frontera sur”. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, los elementos que definían ese paisaje fueron gradualmente extendiendo sus horizontes significativos hacia las regiones de Patagonia y Tierra del Fuego, al sur de las pampas e incluso el Gran Chaco, hacia el norte (Zusman, 2000; Lois, 2004). De manera progresiva, la territorialización estatal involucró entonces un vaciamiento teórico de esos espacios que legitimó e implicó un avance militar efectivo, fundado en la intención de ocuparlos y, consecuentemente, exterminar, someter y reducir a las poblaciones indígenas.

Sin embargo, antes de esa expansión, el “desierto” había comenzado poblarse de textos e imágenes. Luego, a partir de la década de 1860, las exploraciones y expediciones que, paulatinamente, el Estado financió para conocer y controlar esos espacios, redefinieron “científicamente” aquellas primeras representaciones estéticas. En ese contexto, junto con los desarrollos cartográficos, la fotografía se incorporó tempranamente al proceso de territorialización estatal. Se trataba de un mecanismo que, en base a la autoridad testimonial que se le atribuyó desde su origen (Freund, 1976; Sontag, 2006), era percibido como capaz de revelar de modo técnico e irrefutable las imágenes que, sobre el “desierto”, hasta entonces solo se habían proyectado de manera literaria y pictórica.

En este marco, el presente artículo propone abordar dos series fotográficas que *re-trataron*^[1] el “desierto” a finales del siglo XIX. Por un lado, un álbum correspondiente a las fotografías tomadas en 1879 por Antonio Pozzo, fotógrafo oficial del avance militar que, al mando de Julio A. Roca, se realizó contra los pueblos indígenas de la Patagonia bajo el equívoco nombre de “Conquista del Desierto”. Por el otro, un segundo álbum que integra fotografías tomadas en 1886 por el ingeniero rumano Julio Popper, durante la exploración que realizó en 1886 sobre las regiones septentrionales de la isla grande de Tierra del Fuego. Cabe destacar que tanto Pozzo como Popper fueron los fotógrafos y editores de sus propios álbumes.

A partir de un análisis que atiende la potencia performativa del paisaje^[2] y el carácter político de las fotografías, buscamos comprender los modos en que la imagen del “desierto” operó y se reconstituyó fotográficamente con respecto a la tradición estética que en Argentina, y hasta 1879, se había producido sobre ese paisaje. Con tal objetivo, repasamos en primer lugar, algunos antecedentes estéticos que proyectaron el “desierto” como privilegiado tropo espacio-temporal de “lo argentino”, para luego abordar las series fotográficas antes mencionadas.

En este sentido, sostenemos que dichos álbumes constituyeron artefactos significantes a través de los cuales operó una colonización visual y textual sobre el paisaje desierto que contribuyó efectivamente con el re-trato y legitimación de la colonización estatal y capitalista emprendida entonces sobre Patagonia y Tierra del Fuego. Doble colonización de la cual, siguiendo dicha hipótesis, tanto Pozzo como Popper fueron importantes agentes.

En base al recorrido indicado, el presente artículo propone una lectura estético-política de los trazos visuales y significativos por los que, hacia finales del siglo XIX, el mítico “desierto” –estetizado por la literatura y la pintura– se corporeizó en Patagonia y Tierra del Fuego. De este modo, buscamos contribuir a identificar y comprender los mecanismos (imaginarios) por los que, durante el período en cuestión, Patagonia y Tierra del Fuego fueron presentadas como espacios-otros de la Nación.

Invención literaria y primeras recreaciones visuales del “desierto” argentino

En la Buenos Aires de 1837 un grupo de jóvenes intelectuales, quienes serían históricamente conocidos como “Generación de 1837”^[3], manifestó la necesidad de articular una identidad nacional (Myers, 1998) y fundar la Nación. Ante la ausencia de una Constitución política que superara los provincialismos y disputas locales, y a través de la literatura y su propio accionar político-intelectual, estos jóvenes buscaron una solución a la dispersión del poder y el vacío cultural con que, de manera análoga a la conceptualización de un “desierto”, describían la realidad político-cultural de las Provincias Unidas del Sud. La idea de paisaje que entonces compusieron hallaba sus antecedentes en diversas representaciones textuales y visuales de viajeros europeos. Sobre la estela estético-científica que había dejado la obra de Alexander von Humboldt^[4] y las influencias del romanticismo europeo, la Generación de 1837 centró su mirada en las planicies que separaban el litoral y las costas atlánticas, al sur de Buenos Aires, de la cordillera de los Andes.

Esteban Echeverría –emblemático miembro de esa Generación– fue quien a través de su canónico poema *La Cautiva* (1837) proyectó al “desierto” como paisaje nacional. Lo presentaba como metáfora de un inmenso vacío de Nación pero, también, de su necesaria y posible constitución. Echeverría inauguró así una idea del “desierto” que – retomada luego por Juan B. Alberdi y Domingo F. Sarmiento, entre otros– se identificó conjuntamente como Paraíso e Infierno, tan promisorio como negativo. Por un lado, el “desierto” aparecía como un paisaje articulador de una estética “civilizada” que hacía posible delimitar un proyecto de Nación. Pero al mismo tiempo, era proyectado como espacio inconmensurable, caótico y carente de lazo social, dimensión salvaje sin productividad económica ni riqueza cultural, con ausencia de tradición y paz, completamente ajeno al orden y el progreso. Era el nombre de una contradicción que necesitaba aclararse; un caos que debía ordenarse; un conflicto –el de la “civilización” vs. la “barbarie” (Svampa, 2010)– que buscaba superarse.

La primera literatura ejerció así un acto de poder colonizador sobre un espacio territorial aún no controlado. Sin embargo, el protagonismo estético-político que ese paisaje ganó en la literatura resultaba imposible de replicar en términos visuales. Parecía imposible condensar en una única imagen visual la sucesión acumulativa de elementos del “desierto” literario. De acuerdo con los cánones paisajísticos de la época, pintar un paisaje monótono y sin contrastes no era admisible y no se hallaban antecedentes aceptables en la tradición paisajística europea (Malossetti Costa, 2007). Este hecho perturbaba a los artistas locales que, durante varias décadas, vieron llanamente descabellado plantear como único tema de un cuadro un horizonte lejano, un cielo liso y un suelo inmenso vacío de accidentes.

Sin embargo, la manera en que los artistas de la época encontraron viable la incorporación del “desierto” en el orden visual fue fijando su lisura y monotonía como telón de fondo de la presencia humana. La representación de personas y/o elementos de creación humana en los primeros planos hacía posible representar y dimensionar visualmente ese paisaje. Aparecían como figuras-testigos del espacio y anclajes visuales de la inmensidad al tiempo que personificaban el punto de vista desde donde percibir el “desierto”. Es que, tal como lo afirma Jonathan Bordo (en Mitchell, 1994), las composiciones decimonónicas de la Europa occidental mostraban paisajes cuyo carácter salvaje, virgen y/o desértico sólo podía aparecer visualmente si era atestiguado por alguna forma de presencia humana, esto es, por hombres, mujeres o sus rastros y creaciones.

De este modo, durante gran parte del siglo XIX, el retrato de acontecimientos humanos se presentó como la primera y única vía para hacer visible al “desierto” literario. Mediante dos grandes series pictóricas (Riso, 2023) ese paisaje comenzó a ser dimensionado y subordinado a los hombres, proyectándose como un espacio

potencialmente controlable y representativo de la unidad territorial de la naciente Nación.

Fotografía y territorialización estatal del “desierto”

A partir de la década de 1860, cuando bajo la hegemonía porteña se produjo la unión formal de las provincias según una misma Constitución Nacional, la cuestión del “desierto” y las denominadas “fronteras interiores” con los pueblos indígenas fue presentándose como un problema que merecía una definitiva resolución. Entre algunas de las principales razones se hallaban la delimitación soberana del territorio nacional, la expansión de la frontera agropecuaria y la consolidación de un mercado interno adecuado a las exigencias del capitalismo internacional (Mandrini, 2002).

La elite dominante asociaba entonces a la idea de “desierto” con porciones territoriales que –bajo control indígena– proyectaban vacías de civilización y, por ende, ajenas al proyecto nacional. En un contexto de expansión del capitalismo imperialista y auge del positivismo ese tropo comenzó también a indicar que la apropiación y colonización de los “vacíos” territoriales configuraban un presupuesto fundamental para la consolidación del Estado-Nación en formación. Sobre la huella estética de las producciones paisajísticas fundadas por la primera literatura y pintura nacionales (Risso, 2023), diversas exploraciones y producciones geográficas, financiadas estatalmente y con cada vez más formación y participación de especialistas nacionales, se fueron transformando en importantes dispositivos de representación y apreciación de esos espacios (Risso, 2020).

Como aludimos antes, la literatura había fundado y proyectado el clivaje imaginario según el cual el “desierto” resultaba, al mismo tiempo, una negación y una promesa para la Nación. Ahora, el aparato estatal administraba ese orden imaginario. Desde Buenos Aires, en torno al “desierto”, definido negativamente, se abría la posibilidad de un proyecto económico y político promisorio. Con sus miradas en Europa, esas proyecciones pretendían transformar ese espacio a través de su incorporación definitiva al territorio nacional y la “matriz espacial propiamente capitalista” (Poulantzas, 2009).

Desde mediados del siglo XIX, los procesos de territorialización estatal y capitalista sobre el “desierto” involucraron representaciones paisajísticas y cartográficas que contribuyeron tanto a imaginar y actualizar los límites territoriales de la patria como también de la identidad nacional en formación. Avanzar sobre aquel espacio implicaba su domesticación y, con ello, la identificación de los sujetos que lo habitaban y transitaban: otredades que se pretendía controlar y subordinar al proyecto de nación hegemónico cuya norma identitaria asociaba “lo argentino” con lo blanco, civilizado y europeo. El problema del “desierto” y de las “fronteras interiores” era, en realidad, la contracara de la “cuestión indígena”.

En Argentina, el proceso de construcción de *hegemonía* (Laclau, 2005) se sirvió entonces de los efectos estéticos y alcances políticos que, progresivamente, fue implicando la producción nacional de imágenes, en general, y la de fotografías en particular.

Tras la llegada del daguerrotipo al país en 1843, la técnica fotográfica comenzó a propagarse rápidamente. Si bien, desde la década de 1860 el retrato social burgués fue el modo más difundido (Cuarterolo, M. 1995; Cuarterolo, A. 2006), pronto la fotografía documental y costumbrista ganó terreno (Penhos, 1995). Además, el mecanismo fotográfico se incorporó tempranamente como método de identificación e investigación policial y cobró creciente relevancia para disciplinas científicas tales como la antropología, la criminología, la medicina y, particularmente la psiquiatría, signadas todas por el positivismo evolucionista y biologicista que hallaba en la “fotografía de tipo racial” (Caggiano, 2013) un común denominador. De manera que la fotografía fue interviniendo tanto en la revelación de un pretendido “nosotros” nacional como en la identificación, captura y clasificación de sus “otros”: los anormales, los atrasados y retrasados, los delincuentes, los desviados, los enfermos, los peligrosos, etc.

En ese contexto y hasta finales del siglo XIX, la representación fotográfica del “desierto” quedó principalmente subordinada –como en las series pictóricas antes referidas– a los segundos planos de los primeros retratos de indígenas. Herederas de encuadres y composiciones pictóricas, las tomas fotográficas montaban escenas que reiteraban los temáticas y composiciones que la pintura había vuelto icónicas (Penhos, 1995b): se hacía un retrato pintoresco de los “salvajes” (generalmente de estudio) en primeros planos donde la planicie (el “desierto”) solía aparecer como telón de fondo.

En 1878, Julio Argentino Roca asumió el cargo de Ministro de Guerra y Marina de la República y, como “solución final” a los problemas de la “frontera sur” (Navarro Floria, 2001), presentó un plan ofensivo contra los pueblos indígenas de Pampa y Patagonia. La aprobación parlamentaria de ese plan dio inicio a una serie de campañas militares que la clase dirigente comenzó a identificar y difundir bajo el nombre de “Conquista del Desierto”. Roca articuló entonces un *discurso* (Laclau, 2005) que, a partir de homogeneizar y desdiferenciar a todas las parcialidades indígenas bajo la idea de salvajismo, antagonizó de modo extremo con los indígenas de Pampa y Patagonia, los presentó como el absoluto enemigo de la consolidación nacional y legitimando así su exterminio.

La “Conquista” se mostró como un gran espectáculo; un acontecimiento épico de alcance tanto nacional como universal. Esa espectacularidad ocurrió en un período de crecimiento del consumo cultural de las elites argentinas y en una época en la cual se afianzaban una ciencia y una estética de/del Estado.^[5] En efecto, junto con el impulso de exploraciones científicas el aparato estatal fue

incentivando la producción de un arte nacional capaz de educar el gusto público y “transmitir en sus obras valores de civilización y refinamiento de la cultura” (Malosetti Costa, 2001, p. 17). Al mismo tiempo, las obras científicas y estéticas resultantes comenzaron a intervenir en la re-presentación sacralizante del Estado-Nación como entidad poderosa, absoluta y más allá de los individuos concretos y singulares. Entre ciencia y estética, la fotografía –identificada entonces como un producto científico-técnico pero con evidentes efectos estéticos y políticos sobre la población– asumió una incidencia notoria.

Las sucesivas exploraciones territoriales, impulsadas directa o indirectamente por el Estado, empezaron a incorporar el dispositivo fotográfico entre su arsenal científico-tecnológico. Asimismo algunos de esos expedicionarios produjeron álbumes fotográficos como instancias efectivas de registro y “narración visual” de los avances sobre territorios desconocidos por la sociedad mayoritaria.

A finales del siglo XIX las fotos constituían un apreciado dispositivo documental que, en base a su “valor exhibitivo” (Benjamin, 2007) y su carácter indicial (Dubois, 1994), eran asumidas como demostración incuestionable y “*analogon* perfecto de la realidad” (Barthes, 1986, p. 13). Asimismo, el álbum fotográfico cumplía para las elites una función social (y política) muy relevante en tanto constituía un objeto de valor significativo no solo para el presente sino también hacia el futuro. Se trataba, pues, de una “nueva y especial forma de comunicación que considerará elementos estéticos como la presentación (lujo), el ordenamiento de las fotografías (cuerpo cerrado) y la preservación de las mismas (contenedor)” (Bajas Irizar, 2004, p. 97).

A partir de estas cuestiones, a continuación abordaremos las configuraciones fotográficas del paisaje presentes en los álbumes fotográficos de Antonio Pozzo, sobre la región pampeano-patagónica, y de Julio Popper, sobre Tierra del Fuego.

Territorialización estatal y capturas de un desierto: las fotografías de Antonio Pozzo (1879)

A principios de 1879, el ítalo-argentino Antonio Pozzo se convirtió en el fotógrafo oficial de la expedición militar al río Negro denominada “Conquista del Desierto”. Su incorporación como fotógrafo de la división comandada por Julio A. Roca, no se trataba de un hecho azaroso. Pozzo tenía experiencia en el registro fotográfico de personas poderosas y momentos fulgurantes de la Argentina.^[6]

Durante el avance de Roca entre Carhué y la isla Choele-Choel, Pozzo tomó una cincuentena de fotografías que más tarde recopiló en un álbum de su confección, como registro del itinerario, los lugares, sujetos, objetos y cronología de la expedición.^[7] A diferencias de

otros registros contemporáneos, las fotos de Pozzo no sólo trascendieron históricamente sin que se confundiera o ignorara su autoría (Tell, 2003) sino que además se transformaron en la síntesis visual de las campañas militares de 1875-1885 y la proyección del espacio vacío que decía conquistarse (Vezub, 2002; Tell, 2003). Imágenes del poder que afirmaron (y hasta monumentalizaron) modos específicos de definir una identidad nacional (“nosotros”) y marcar lo diferente (los “otros”). En este sentido, resulta insoslayable una lectura estético-política del Álbum de vistas... de Pozzo

En el contexto de la “Conquista”, la literatura nacional y el periodismo operaron amplificando y reproduciendo ese acontecimiento político-militar y las tomas de Pozzo fueron uno de los recursos técnicos y estéticos protagónicos y efectivos para completar el gesto espectacular con que se caracterizó la avanzada roquista (Alimonda y Ferguson, 2004). En ese tiempo, la fotografía era relevante al menos en un doble sentido: por un lado, y en base a su carácter técnico, constituía uno de los medios más efectivos a la hora de mostrar imágenes del avance militar; por otra parte, y por su inherente y alto valor exhibitivo (Benjamin, 2007), las imágenes del avance se podrían reproducir y expandir (actual o potencialmente) saliendo al encuentro de un expectante público en crecimiento.

Inscripta en la tradición de discurso que proyectaba la realidad argentina en términos de una lucha dramática entre civilización y barbarie, las imágenes de la avanzada roquista no sólo buscaban exhibir el triunfo de la primera (encarnada en la avance territorial del Ejército) sobre la segunda (corporizada en los indios) sino que además debían revelar “la verdad” de las regiones conquistadas y el Estado civilizador “encaminado al progreso”. El hecho de mostrar implicaba al mismo tiempo un demostrar que, operaba en la construcción hegemónica de lo visible.

Ahora bien, diversos elementos significativos componen el Álbum de vistas... de Pozzo y uno de ellos es, precisamente, el re-trato fotográfico del “desierto”. Una significativa presencia del espacio domina el álbum. En la mayoría de las tomas la profundidad de campo y los primeros planos del suelo, prolongado hasta un horizonte lejano, componen un espacio colosal y monótono. De tal modo, la extensión espacial cubre la mayor parte de las vistas fotográficas y subordina a su imperio a todos los demás elementos que las componen (construcciones, personas, carpas, carros, animales, etc.). Estos aparecen casi siempre alejados, muy pequeños y visualmente poco relevantes o, simplemente, confundidos en la monotonía e inmensidad del espacio fotografiado.



Imagen 1

Fortín «Salado»

Fotografía de A. Pozzo (1879)

Museo Histórico Regional de Choele Choel



Imagen 2

Puán, Coraceros en el Cuartel

Fotografía de A. Pozzo (1879).

Museo Histórico Regional de Choele Choel



Imagen 3

Las escaleras

Fotografía de A. Pozzo (1879)

Museo Histórico Regional de Choele Choel



Imagen 4

Campamento en marcha
Fotografía de A. Pozzo (1879).
Museo Histórico Regional de Choele Choel



Imagen 5

La confluencia de los ríos Limay y Neuquén

Fotografía de A. Pozzo (1879).

Museo Histórico Regional de Choele Choel



Imagen 6

El ejército marchando en columna

Fotografía de A. Pozzo (1879)

Museo Histórico Regional de Choele Choel

Mientras en tomas tales como Fortín “Salado”, Artillería de Villegas después del “Paso Alsina”, Las escaleras o Choele-Choel – Tedeum, la inmensidad del espacio pareciera fagocitar a los sujetos que distantes y aislados se encuentran posando ante la cámara, en otras tales como Fuerte Argentino - Campamento Nueva Roma, Nueva Roma, Artillería en la picada «24 de Mayo» o La confluencia de los ríos Limay y Neuquén el “desierto” resulta ser único e imponente protagonista. De este modo, la inconmensurabilidad del paisaje perfilada por La cautiva y Facundo ahora se volvía protagónica sin estar necesariamente anudada al retrato de personas y/o elementos de creación humana tal como, según lo indicamos antes, sucedía en el plano pictórico.

Tal como lo afirman Alimonda y Ferguson (2004, p. 8), es cierto que

“...el rígido encuadramiento que privilegia el sentido horizontal de la foto, la centralidad del enfoque y una equilibrada distribución de planos, formaban parte del conjunto de reglas de composición de la época, propia de la estética positivista. (...) Pese a todo ello, las panorámicas con gran profundidad de

campo fueron una elección deliberada del fotógrafo con consecuencias directas sobre la totalidad del registro."

Por lo tanto, los modos específicos en que Pozzo utilizó los recursos estéticos y posibilidades técnicas de su época para tomar las fotografías (la mayoría de las veces desde el techo de su carro) llevan a pensar que, mediante las mismas, buscó intencionadamente hacer visible el "vacío" a través de re-tratar una inmensidad desbordante del espacio patagónico.

Acorde con la mayoría de los abordajes teóricos al respecto,^[8] puede decirse que la opción por esas tomas respondía a la firme intención política de demostrar el vacío del paisaje re-tratado. En este sentido, el fotógrafo inscribía a sus fotografías en el continuum de (re)presentaciones que, inaugurada con la Generación de 1837, venían in-formando hegemónicamente dicho paisaje en términos de un espacio abandonado, extenso, temible y desconocido, un no man's land, una tierra sin hombres: un "desierto". Con Pozzo, aquellas características que se habían venido representando por las palabras, y de modo subsidiario por la pintura, se tornaban visibles, ahora, mediante el mecanismo fotográfico. Las fotos reafirmaban aquellas proyecciones paisajísticas y, con ellas, la negación de la existencia indígena –al concebir el "desierto" como espacio vacío– y la legitimación de una ocupación económico-militar con el propósito de ponerlo a producir –aunque, paradójicamente, muchas veces se enfatizara su supuesto carácter improductivo–.

Pozzo materializaba así la imagen de un paisaje inmenso, inconmensurable, monótono, liso, sin marcas ni singularidades, homologado con el infinito. Bajo el status de veracidad, la máquina fotográfica operaba, sobre el "desierto", como un mecanismo de captura estatal que, junto con el ferrocarril, el telégrafo y el Remington, contribuyó a concretar definitivamente la apropiación de ese "vacío" que hasta entonces, de modo prominente, se había venido llenando de palabras (Fernández Bravo, 1999).

En este contexto, sobre el espacio liso y abierto –aún no estriado por la geometría territorializante del aparato estatal– las fotos de Pozzo venían a impactar al espectador y transformar tal lisura en unidad. En una sucesión de vistas prácticamente idénticas entre sí, capaz de repetirse ad infinitum para revelar siempre "lo mismo", la tecnología (fotográfica) intervenía ese espacio hasta uniformarlo, neutralizando y "obturando las divergencias" (González C., 2012, p.149). Al mismo tiempo, signaba un punto fijo desde donde debía apreciarse y apropiarse visualmente el paisaje. De este modo, era anulada la multiplicidad de marcas de otredad, de flujos humanos, identificaciones, usos, reconocimientos y referencias nómades (de indios, baqueanos, fugitivos, etc.) que constituían ese espacio.

En esta operatoria, cada una de las fotografías de Pozzo parece conjugar al menos dos dimensiones significativas. Por un lado, una

hermenéutico-performativa y, por el otro, una proyectivo-deontológica. Mediante la primera, la imagen (re)crea visual y significativamente el vacío, la inmensidad, monotonía y la tierra virgen, y muestra su disponibilidad. Lo fotografiado aparece así como característica de una realidad que se interpreta y proyecta incuestionable mediante el carácter técnico del mecanismo fotográfico: violencia simbólica que se inviste de obviedad e instaura un régimen de lo visible por el cual se decide mostrar algo que aparece como “lo que realmente es” (Penhos, 1995a). En cuanto a la segunda dimensión, las fotos configuran un régimen de visibilidad según el cual se manifiesta un orden de “lo que puede ser” que se desdobra, conjuntamente en “lo que debe ser” (se debería civilizar ese desierto, poblar ese vacío y ponerlo a producir). Ambas dimensiones conjugadas proyectan así una necesidad, eminentemente política, por la cual la violencia simbólica con que se presenta el paisaje como espacio vacío y disponible, sugiere y justifica, al mismo tiempo, una violencia física que garantice su promisoría transformación.

Ahora bien, suele argüirse que las imágenes de determinados espacios producen una experiencia sensorial (aesthesis) mediante la cual el lugar fotografiado se acerca al observador. La fotografía marca allí un “lugar”, es decir, re-produce una indicación de estabilidad (De Certeau, 1996, p.129) que no sólo es territorial sino también política ya que nace de relaciones de poder que deciden pertenencias y ajenidades. Al mostrarlo, bajo la potencia de volverlo (o no) visitable y/o habitable, ese lugar es puesto a disposición y aparece como si hubiera estado “esperando durante un tiempo indefinible la llegada del observador” (Berger, 2008, p. 243). En efecto, el espectador puede familiarizarse con los lugares fotografiados como si “estuviese seguro de haber estado en ellos o de tener que ir” (Barthes, 2009, p. 76). El lugar re-presentado, entonces, tiene la potencia de educar las miradas en tanto, frente al espectador, puede alterar (y hasta condicionar) sus modos de ver e imaginar nuevos espacios.

Las fotografías de Pozzo, articulan un modo singular de percibir y dimensionar el “desierto” como “lugar”. Esto lo producen no solo al re-tratar su inmensidad sino, sobre todo, al pautar una forma de interpretar la presencia estatal sobre ese espacio que lo reconfigura como objeto de conquista y transformación futura. En tal sentido, además de las fotografías del espacio liso y solitario que domina el registro, se revela la figura del ejército como masa humana organizada, sobre el paisaje. Así, en varias de las fotografías del Álbum de vistas... [9] se presenta una multitud ordenada ante (y para) la cámara cuyo orden jerárquico, en todos los casos, se muestra estático y tranquilo. De modo que la guerra de conquista, se muestra como un avance tranquilo sobre la inmensidad vacía “donde no aparecen ni muertos, ni heridos, ni batallas, acaba presentando una guerra «limpia» (sin crueldades), ordenada y sumamente eficaz” (Alimonda y Ferguson,

2004, p. 16). La batalla, la sangre derramada y los cuerpos mutilados no tienen aquí representación fotográfica puesto que la muerte y el enemigo han sido desterrados de las fotografías por la presencia protagónica de la imagen (vital-militar) del conquistador sobre el espacio.^[10] La multitud organizada ante el dispositivo fotográfico formatea así la imagen de una guerra victoriosa. Encarna el cuerpo colectivo del conquistador que, con su marcha, hace visible la enaltecedora y trascendental tarea civilizadora: avanzar sobre el “desierto”, eliminar la amenaza indígena, someter y disciplinar sujetos y ocupar nuevas tierras para así cimentar la Nación, garantizando su seguridad y progreso.

El “desierto” es precisamente humanizado y resemantizado a través de la presencia colectiva. La misma mirada que, tal como dijimos, en otras fotos de la secuencia halla un espacio liso, virgen y desolado, ahora lo reencuentra estriado por una corporeidad colectiva y uniforme que visualmente se lo apropia, lo marca y lo redimensiona anulando así las fugas de su presupuesta inmensidad. Colonización visual que en su doblez indica, al mismo tiempo, un campo de posibilidades para la apropiación territorial y la dominación capitalista y estatal.

Bajo estas consideraciones sostenemos que el Álbum de vistas... implica una pedagogía estética que, sobre el espacio, definió rasgos hegemónicos de la identidad nacional y el proyecto político estatal configurado a fines del siglo XIX.

El “desierto” sobre Tierra del Fuego. Las fotografías de Julio Popper (1887)

En 1886, luego de que el discurso oficial sentenciara un año antes la culminación de la “Conquista del Desierto”, arribaron a la Isla Grande de Tierra del Fuego dos expediciones avaladas estatalmente. Una al mando de Ramón Lista^[11] y la otra dirigida por el ingeniero rumano Julio Popper.

Atraído por las noticias de hallazgos de oro en las costas del estrecho de Magallanes, Popper había investigado desde Buenos Aires las posibilidades de realizar emprendimientos mineros en la región. Supo ganarse la confianza de empresarios, funcionarios políticos y destacados miembros del Partido Autonomista Nacional (P.A.N.). De ese modo, en 1886 pergeñó un viaje exploratorio a la Isla Grande de Tierra del Fuego, “provisto de una autorización otorgada por el señor Ministro del Interior el 6 de setiembre último, y por la cual, de acuerdo con el señor Ministro de la guerra, se me permitía llevar hombres armados, emprendí el viaje hacia la Tierra del Fuego el 7 del mismo mes” (Popper, 2003, p.53).

A inicios de octubre, luego de una estadía en Punta Arenas, Popper y su grupo expedicionario, equipados con caballos, mulas, armas,

carpas, arneses, víveres, instrumental geológico y un aparato fotográfico (Palma, 2022), cruzaron el estrecho de Magallanes y desembarcaron en la Bahía Porvenir, desde donde se internarían en la porción norte de la isla. Durante su recorrido Popper documentó de manera escrita y fotográfica los diversos sucesos vividos, escribió un diario de viaje y produjo un registro pormenorizado de datos cartográficos, geológicos, etnográficos y de la flora y fauna y de perspectivas futuras relativas a los lugares por los que pasó la expedición.

La travesía del ingeniero rumano no solo se presentó como una expedición económica (aurífera) sino también como una avanzada científica y civilizatoria, un viaje a lo desconocido que abría la posibilidad de informar, medir, datar, como nunca antes, un espacio hasta entonces prácticamente inexplorado por los estados de Chile y Argentina. Las descripciones de tales territorios, en los imaginarios de la época, seguían todavía influenciadas por las impresiones y definiciones que había realizado Charles Darwin en su diario de viajes a bordo del H.S.M. Beagle, en el cual había extendido y radicalizado la idea del desierto, como “tierra incógnita”, hasta estas regiones australes mostrándolas como un paisaje extremo, inmenso, misterioso, y “fuera de los límites de este mundo” (Darwin, 2008, p. 73).

El 5 de marzo de 1887, Popper dio una conferencia en el Instituto Geográfico Argentino aportando detalles y exhibiendo objetos y fotografías de sus exploraciones en Tierra del Fuego. Asimismo, ese año editó un álbum con un centenar de láminas fotográficas, en cuyas primeras páginas incorporó aquella conferencia y ciertos fragmentos de su diario, además de un mapa de Tierra del Fuego de su confección. El álbum^[12] fue entregado como obsequio a diversas personas, entre ellos el presidente Juárez Celman, y constituye una suerte de “autobiografía” del viaje de Popper a la Tierra del Fuego (Palma, 2022).

Al interior del álbum, el texto de la conferencia se conjuga con las leyendas con que Popper rotuló los negativos de cada fotografía y, de ese modo, entre imagen y palabra, la expedición se vuelve secuencialmente decible-visible. Si bien a lo largo del álbum las imágenes ratifican lo dicho por la palabra, también estas suponen “unas directivas” (Benjamin 2007, p. 160) que indican qué, dónde y cómo mirar.

Tal como en el álbum de Pozzo, también aquí las imágenes no responden a un registro puramente acontecimental y espontáneo sino que –considerando los tiempos de exposición de la época y las intenciones con que se registraban las fotos– son tomas completamente preparadas por Popper (Palma, 2022), diseñadas y posadas por los retratados, entre quienes –en muchas de ellas y a diferencia de Pozzo, que solo aparece en sombras– se halla la imagen

del propio fotógrafo. Así, Popper no sólo se proyecta como protagonista sujeto narrador-fotógrafo^[13] sino también como objeto narrado-fotografiado.

El “yo” narrativo del Álbum constituye un “Yo” (con mayúsculas) que al conjugar(se) en palabras e imágenes se proyecta como “Súperyo”, es decir, un “deber ser” identificado con la civilización que personifica Popper a través de su imagen y sus antecedentes, su formación científica y su emprendedurismo capitalista. Al demostrar “verdades” que, en la dimensión textual que narra la expedición, se postulan científicamente argumentadas y determinan un futuro promisorio para la región, esa voz se inviste superyóicamente en tanto universaliza y desmarca la palabra de sí y de lo que narra. Al mismo tiempo, al abrir el álbum, la voz de ese yo superior y desmarcado, afecta la sucesión de fotografías, las impregna y busca direccionar las miradas. Deviene entonces en una voz-imagen que al ordenar y representar (encarnar) lo re-tratado también nombra y revela la acción digna “del hombre civilizado, que por primera vez franqueaba aquella” (Popper, 2003, p.91).

El explorador se muestra al mismo tiempo como colonizador y el paisaje se revela entonces como un espacio donde aquél se inserta como privilegiado agente y testigo del registro. Descubre, nombra y re-trata el paisaje pero, al mismo tiempo, éste se muestra como una naturaleza viva que, ante la presencia del colonizador/testigo, despierta de su aletargado sueño misterioso para confesarle sus verdades ocultas:

He dado el nombre de Tres esfinges a un lugar situado en latitud 53° 15' longitud 68° 47', en donde tres de estas rocas, separadas entre sí por una distancia de 300 metros, me han hablado, no obstante su silencio, de edades geológicas pasadas (Popper, 2003, p. 80)

Con respecto al paisaje de Tierra del Fuego el corpus fotográfico del álbum, en su conjunto, reafirma la tradición de discurso que, desde el siglo XVII, había venido proyectando al espacio fueguino como extremidad y confín del mundo (De Lasa y Luiz, 2011; Horlent et al., 2021) y por la cual, en el siglo XIX, se lo incorporó (en términos radicales) dentro de la producción nacional del “desierto” (la cual, como ya vimos, tuvo a las planicies como principales y/o subsidiarias protagonistas). Tal reafirmación, en efecto, se torna evidente si tenemos en cuenta que la travesía de Popper recorre el norte estepario de la Isla Grande y que, por lo tanto, las planicies dominan la mayoría de las tomas.

En el texto de la conferencia de 1887 las referencias paisajísticas se inscriben dentro de la tríada montaña/planicies/selvas con que Humboldt cifró el paisaje sudamericano. Allí, Popper narra el avance de la expedición y perfila un paisaje que, teniendo como lejano límite los cordones montañosos, ondula entre colinas y bosques hasta revelar

su ampulosa faz esteparia. Si en ciertas áreas, como en las llanuras observables desde las elevaciones de la Bahía Inútil, esas planicies son “una pampa de aspecto desolador; el escaso pasto que la cubre concurre con su color gris-amarillento a imprimirle un sello de singular melancolía” (Popper, 2003, p. 61), en otras en cambio, como en las del área costera de la Bahía de San Sebastián, ofrecen “un grandioso espectáculo” donde, al confundirse con el océano y el cielo, fagocitan todo horizonte y minimizan la existencia humana en “una magnífica ilusión óptica que nos fascinaba” (p. 78). De este modo, en su conjunto, el paisaje se proyecta como “tierra incógnita”, espacio extremo e inmenso “misterio para el mundo civilizado” (Popper, 2003, p. 55). Con nuevas intenciones y giros escriturarios, Popper representaba ideas que, literariamente, habían ilustrado el “desierto” argentino varias décadas antes.

Ese re-trato no sólo opera mediante la narración sino también por las fotos. Las vistas de Popper adoptan, en su mayoría, encuadres similares a los de Pozzo: bipartición donde el horizonte lejano separa cielo y tierra y el suelo ocupa siempre la mitad inferior o dos terceras partes inferiores del encuadre, como se puede observar en las siguientes imágenes (entre tantas otras) del álbum:

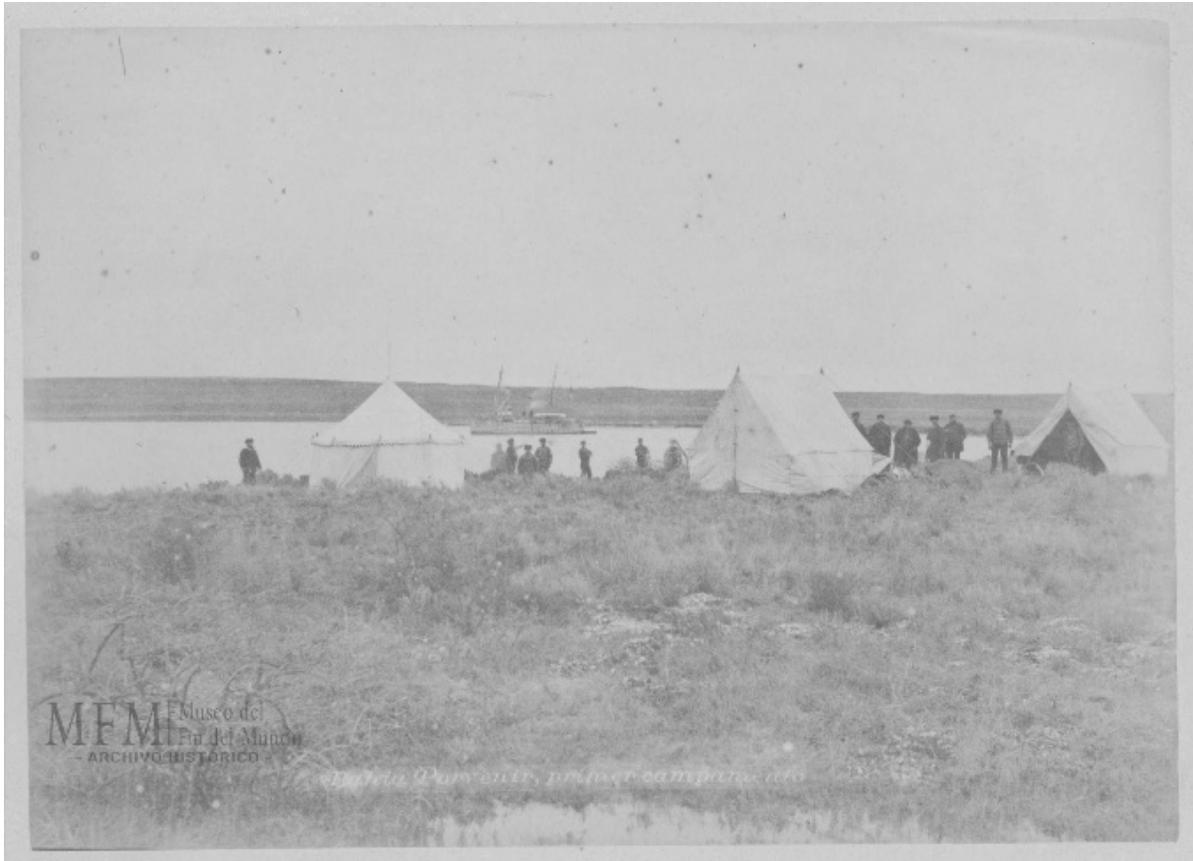


Imagen 7

Bahía Porvenir, primer campamento

Fotografía de J. Popper (1887)

Museo del Fin del Mundo



Imagen 8

En busca del vil metal

Fotografía de J. Popper (1887)

Museo del Fin del Mundo



Imagen 9

Marcha impedida por la nieve

Fotografía de J. Popper (1887).

Museo del Fin del Mundo



Imagen 10

Río Juárez Celman

Fotografía de J. Popper (1887)

Museo del Fin del Mundo



Imagen 11

Bajad la mira

Fotografía de J. Popper (1887)

Museo del Fin del Mundo

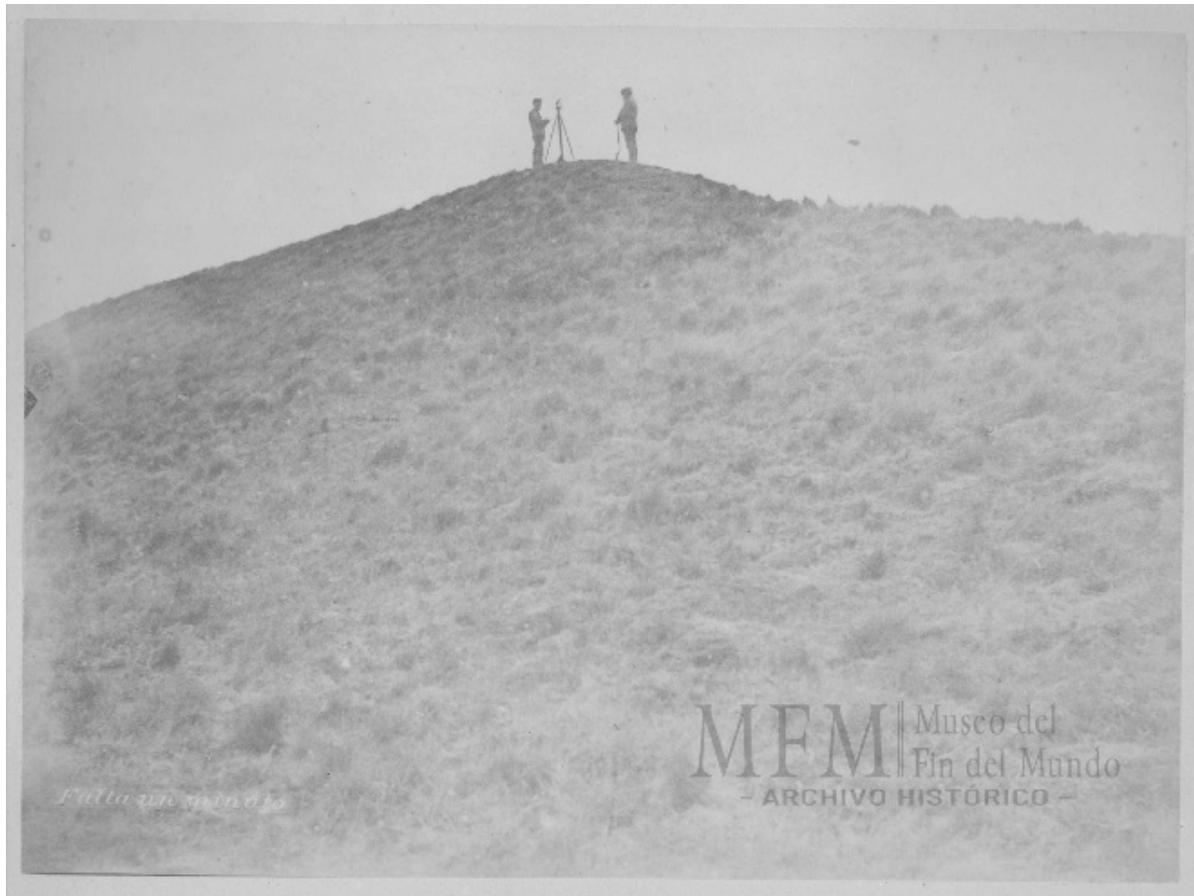


Imagen 12

Falta un minuto

Fotografía de J. Popper (1887).

Museo del Fin del Mundo



Imagen 13

Toldería india en la frontera argentina

Fotografía de J. Popper (1887)

Museo del Fin del Mundo



Imagen 14

Río Carmen Sylva

Fotografía de J. Popper (1887).

Museo del Fin del Mundo



Imagen 15

Toldo fueguino

Fotografía de J. Popper (1887).

Museo del Fin del Mundo



Imagen 16

Bautismo de un río

Fotografía de J. Popper (1887).

Museo del Fin del Mundo

En casi todas las fotos de Popper en que el paisaje fueguino domina la toma, este se encuentra marcado –como sucedía en las pinturas del “desierto”– por la presencia de sujetos o pertenencias humanas. Entre tales imágenes, algunas enfocan el espacio desde un punto de vista medio o elevado, a partir del cual los miembros u objetos de la expedición, se muestran mayormente por debajo de la línea del horizonte, confundidos con el suelo.^[14]

En su conjunto, observamos que estas vistas registran escenas que dan cuenta de la llegada de la civilización al espacio re-tratado (pues se muestran situaciones cotidianas vividas en los campamentos y, en su contraste o continuidad visual, tolderías indígenas); de su avance por el territorio (escenas de marcha, de formaciones del ejército privado de Popper y acontecimientos vividos); de actos de efectiva dominación y posesión militar y económica del territorio (escenas de bautismos de lugares, de trabajos vinculados a la explotación minera, de poses con armas de fuego o formaciones militares, de tolderías vacías o indios muertos^[15]).

Algunas de esas fotografías, no obstante, adoptan un punto de vista bajo a causa del cual, la totalidad o a gran parte del cuerpo de los

sujetos retratados se muestra por sobre la línea del horizonte. Detrás de esas personas, el cielo blanco es el único fondo, tal como sucede en Falta un minuto. Las fotos en que los cuerpos se ven casi completamente por sobre la línea del horizonte, escenifican en general tareas de medición y/u observación del paisaje. En estas tomas, Popper aparece casi siempre protagonizando las escenas captadas. Sin embargo, ese protagonismo no solo se construye desde el encuadre de la foto sino a ambos lados del aparato fotográfico. Es decir, en términos de Barthes (2009), el ingeniero rumano habría pasado de ser un operator –en tanto probablemente participó del diseño de las tomas– a un spectrum –pues posó como personaje fotografiado– que, a la vez, interpela al spectator –en cuanto sus poses asumen una mirada estratégica que invita a asumir la perspectiva que él, desde el interior del encuadre fotográfico, representa en la apreciación del paisaje re-tratado–.

Las poses de contemplación, que inducirían modos singulares de mostrar y percibir los paisajes fueguinos incluso hasta nuestros días, ya existían en tiempos de Popper. Sin embargo, resulta sugestivo que haya sido él quien asumió protagónicamente esas poses. Entendemos, como posible respuesta al por qué de tal asunción, que en el orden autobiográfico de su álbum ello implica una autoelevación de su figura. No solo en términos evidentes, al destacarse en las fotos por sobre el resto de los retratados, sino también simbólicos. Es decir, sus poses contemplativas son también posicionamientos políticamente estratégicos, puesto que si por un lado con ellos se autoproyectaba, ante sus contemporáneos y a la posteridad, como testigo del proceso de conquista de Tierra del Fuego, por el otro buscaba (de)mostrarse como idóneo conquistador, indiscutido héroe y único protagonista de la empresa política, económica y civilizatoria que, con la llegada de su expedición, se produciría en la región.

Tal asunción de superioridad y posicionamiento estratégico resultan evidentes cuando hacia el final de su conferencia en el Instituto Geográfico Argentino, toma la pose de un Licurgo con potestad de trazar especulaciones sobre el futuro de Tierra del Fuego y puntualizar las posibilidades económicas y pasos políticos a seguir para un destino promisorio. Al respecto, propuso que la zona de desembocadura en el mar Argentino del río que él mismo bautizó “Juárez Celman” (hoy Río Grande), fuera el emplazamiento de un centro urbano para la isla, área capital en términos económicos y políticos, a la que planteaba más ventajosa, a causa de sus características y ubicación, que “Oshowia” (Ushuaia).

Ese espacio sobre el cual Popper desplegó tal mirada proyectiva, fue registrado por una de las fotografías que tituló Río Juárez Celman. Se trata de una de las pocas fotos del álbum en las que no aparecen referentes humanos. Las personas y creaciones humanas han sido ausentadas de la toma. Sin embargo, esa ausencia del hombre real/actual, al ser conjugada con el relato que la antecede, reorienta la

mirada sobre la foto y se transforma en una contundente presencia del hombre deseado/futuro. Pues ese paisaje que se muestra desierto (vasto y vacío de humanidad), al mismo tiempo se proyecta disponible y promisorio.

Del mismo modo que con las fotos de Pozzo, aquí también la fotografía implica la doble operatoria hermenéutico-performativa – que dispone un modo de interpretar y re-crear la realidad mostrada– y proyectivo-deontológica –que postula una visión futura, un destino y un “deber ser” del espacio re-tratado–. La foto del paisaje que se muestra vacío apunta a llenarse de miradas y el “desierto”, como antes, se puebla así de “Promesa”. Las imágenes-acto (Dubois, 1994) de Popper constituyen, entonces, una suerte de insignias especulares cuyo disparo hacia el futuro, ornamentado de las ideas de “ciencia”, “progreso” y “civilización”, obtura al mismo tiempo las violencias y despojos del acto colonizador que ellas atestiguan y encarnan.

Comentarios finales

En el devenir estético-político por el cual, durante la formación del Estado argentino, el “desierto” se proyectó como contradictorio paisaje metonímico de la Nación, la producción de imágenes literarias, pictóricas y fotográficas fueron fundamentales. Ellas operaron como dispositivos funcionales al avance del capital y el Estado sobre los espacios progresivamente identificados como marginales y vacíos de civilización para, consecuentemente, ocuparlos, controlarlos y ponerlos a producir.

Los álbumes de Pozzo y Popper, respectivamente, *ilustran* no solo el avance sino también el enlace y “solidaridades” entre la lógica estatal y capitalista, sobre el desierto. Allí donde Pozzo avanzaba como fotógrafo oficial del ejército, registraba y participaba de un evento histórico a partir del cual los espacios territorializados por el Estado, se pondrían al servicio de la propiedad privada (latifundista) y el capital. Inversamente, el emprendedurismo capitalista de Popper, y su expedición privada a Tierra del Fuego, fue financiado y apoyado desde el aparato estatal, como un modo de abrir camino a la efectiva incorporación político-territorial de esas regiones.

Entre Estado y Capital, la re-invenición de paisajes “desiertos”, su afirmación y proyección hacia el futuro, lejos estuvieron de ser neutrales, “inocentes” y despojadas de violencia. Desde sus orígenes, la figura del fotógrafo, como fabricante (*operator*) de realidades, ha tenido un poder excepcional y, en los casos de Pozzo y Popper, las complicidades, funcionalidades y efectos políticos de ese poder, parecen evidentes.

En ambos casos, la presencia militar –el ejército público, retratado por Pozzo, y el privado, conformado por Popper– se presenta como síntesis, visualmente irrefutable, de la avanzada del Estado y el Capital sobre el “desierto”. Producidas en distintos contextos y bajo procesos

de construcción de hegemonía que, aunque similares, revisten sus diferencias, las fotos de ambos álbumes constituyen el testimonio visual de un proyecto político y económico que se mostraba entonces victorioso y trascendental. Autorretratos de un (modelo de) Estado que hacía “hablar al territorio de su soledad, de su disponibilidad y de su orfandad antes de la llegada triunfal que lo redime” (Masotta, 2006, p. 116).

En las figuras y fotos de Pozzo y Popper, la imagen del agente estatal y el interés público se conjugan con la del agente capitalista y el interés privado (de)mostrando que, sobre el “desierto”, no constituyen instancias contradictorias.

Dentro de la mitología hegemónica que, en Argentina, compuso el “desierto” como paisaje, las tomas de Pozzo y Popper venían a proyectar el supuesto paso del Infierno –de barbarie, anarquía, improductividad y abandono– a la Promesa –de civilización, orden, ciencia, riquezas, población y progreso–. Sin embargo, si se conjura a partir de esas mismas fotos la presencia de otros espectros (*spectrum*) –los que se hallan fuera de foco de la imagen y texto sugerida por el *operator*, entes ausentes y/o ausentados del registro– entonces esos álbumes también revelan que muchas de las intenciones y fundamentos del Paraíso proyectado sobre territorios como Patagonia y Tierra del Fuego, implicaron un destino violento de Nación que, aún hoy, sigue inventando vacíos infernales y desiertos depredables, injustos, desiguales y excluyentes.

Referencias bibliográficas

- ALIMONDA, Héctor y FERGUSON, Juan. (2004) La producción del Desierto (Las imágenes de la Campaña del Ejército Argentino contra los indios – 1879). En *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 4, Santiago.
- BAJASIRIZAR, María. (2004) Montajes del Álbum Fotográfico de Tierra del Fuego. En *V Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile.
- BARTHES, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelons: Paidós Ibérica
- BARTHES, Roland. (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Bs. As.: Paidós
- BASCOPE, Joaquín (2011). Bajo tuición. Infancia y extinción en la historia de la colonización fueguina. (Sentidos coloniales II). En *Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana*. Vol. 1, Nro. 1. (pp. 1-24)
- BENJAMIN, Walter. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar
- BERGER, John. (2008). *Cada vez que decimos adiós*. Bs. As.: Ediciones de la Flor.
- BRIONES, Claudia. (2005). *Cartografías Argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Bs. As.: Antropofagia
- BUTTO, Ana y FIORE, Dánae. (2014). Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- CAGGIANO, Sergio. (2013). La visión de la «raza». Apuntes para un estudio de la fotografía de tipos raciales en Argentina. En *Revista del Museo de Antropología*, 6, pp. 107-118
- CASALI, Romina. (2017). De la extinción al genocidio selk’nam: sobre Historia e historias para una expiación intelectual. Tierra del Fuego, Argentina. En *A Contracorriente* Vol. 15, Num. 1, (pp. 60-78).
- CORTÉS Rocca, Paola. (2001). Iconografía de la violencia: imágenes de la guerra, imágenes del desvío. En *Relics and Selevs: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile 1880-1890- A Virtual Museum*, Londres: Londres: Birkbeck College, University of London.
- COSGROVE, Denis. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. En *Boletín de la A.G.E.* N° 34, pp. 63-89

- CUARTEROLO, Andrea. (2006). El retrato rioplatense en el siglo XIX: un espejo de la mentalidad burguesa. En *Memorias del 8vo Congreso Nacional y 3° Latinoamericano de Historia de la Fotografía-Argentina-2003*, Bs. As.: Sociedad Iberoamericana de Historia de la fotografía.
- CUARTEROLO, Miguel A. (1992). Iconografía de la Guerra. Fotografías de la Triple Alianza, 1865-1870. En *Memoria del 1er Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina-1992*, Bs. As.: CEP
- CUARTEROLO, Miguel A. (1995a). Las primeras fotografías del país. En *Los Años del Daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas, 1843-1870*. Bs. As.: Fundación Antorchas.
- CUARTEROLO, Miguel A. (1995b). Una guerra en el lienzo. La fotografía y su influencia en la iconografía de la guerra del Paraguay. En *Memorias del 4° Congreso de Historia de la Fotografía*.
- DARWIN, Charles R. (2008). *Diario de la Patagonia: notas y reflexiones de un naturalista sensible*. 2da ed. Bs. As.: Continente.
- DECERTEAU, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, México: Universidad Iberoamericana
- DELASA, Luis y LUIZ, María Teresa. (2011). Representaciones del espacio patagónico. Una interpretación de la cartografía jesuítica de los siglos XVII y XVIII. En *Cuadernos de Historia 35*
- DUBOIS, Pierre. (1994). *El acto fotográfico, 2da. edición*. Ediciones Paidós.
- Fernández Bravo, Álvaro. (1999). Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX. Bs. As.: Sudamericana – Universidad de San Andrés.
- FREUND, Gisèle (1976). *La fotografía como documento social*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- GERRARD, Ana Cecilia. (2014). El sigilo en las metáforas del viento los Selknam y la retórica de la desaparición. En *XI CAAS*, <https://www.academica.org/000-081/493>
- GERRARD, Ana Cecilia. (2017) Silcha, el agente de Policía: una aproximación a la conquista simbólica en el Territorio de Tierra del Fuego (1920-1940). En *Conversaciones del Cono Sur*. Vol. 3 Núm. 1 (pp. 60-68)
- GONZÁLEZ, Carina. (2012). Barbarie natural: fotos del desierto y discusión del archivo nacional en la campaña argentina (1878-1882). En *Letras hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, Vol. 8.1., Texas:
- HARAMBOURROSS, Alberto. (2017). Partes del exterminio: la barbarie de la civilización o el genocidio selknam en la Tierra del Fuego. En *La Roca*, 4 (pp. 38-58).

- HORLENT, Laura; MALIZIA, Mariano y VANAERT, Peter. (2021). Tierra del Fuego: imaginarios sobre la extremidad en el sur de América Latina entre los siglos XVIII y XX. En *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*. 7 (12), 79-103
- LACLAU, Ernesto. (2005). *La razón populista*, Bs. As.: F.C.E.
- LOIS, Carla. (2004). *De desierto ignoto a territorio representado. Cartografía, Estado y Territorio en el Gran Chaco argentino (1866-1916)* Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/8910/Lois%20Cuadernos%20de%20Territorio%2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- MALOSSETTI Costa, Laura. (2001). *Los primeros modernos*, Bs. As.: FCE.
- MALOSSETTI Costa, Laura. (2007). *Pampa, ciudad y suburbio*, Bs. As.: Fundación OSDE.
- MANDRINI, Raúl. (2002). Estudio preliminar. En ZEBALLOS, Estanislao. *La conquista de quince mil leguas*. Bs. As.: Taurus
- MASOTTA, Carlos. (2006). Telón de fondo. Paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la Patagonia (1880-1900). En *Aisthesis*, (46) Chile, Universidad Católica de Chile.
- MITCHELL, William John Thomas [comp.]. (1994). *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press
- MYERS, Jorge. (1998). La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas. En GOLDMAN, Noemí, (dir.), POLOTTO, Federico (ed.) y SURIANO, Juan (coord.). *Nueva Historia Argentina*, Tomo 3, Bs. As.: Sudamericana, pp. 383-445.
- NACACH, Gabriela y ODONE, Carolina. (2016). Formas de administración de la alteridad: construcción de miradas desde Tierra del Fuego. En NICOLETTI, María Andrea et al. (Comps.) *Araucanía-Norpatagonia. Discursos y representaciones de la materialidad*. Viedma, Bariloche: UNRN, IIDyPCa.
- NAVARRO FLORIA, Pedro. (2001). El salvaje y su tratamiento en el discurso político argentino sobre la frontera sur, 1853-1879. En *Revista de Indias*, vol. LXI, N° 222, pp. 345-376
- OLWIG, Kenneth. (2005). Representation and alienation in the political landscape. En *Cultural Geographies*, 12 (1), pp.19-40.
- PALMA, Marisol. (2022). Los álbumes de fotografía de la expedición de Julius Popper a Tierra del Fuego (1886-1887). En *Proyecto Bajo la lupa. Subdirección de Investigación*, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

- PENHOS, Martha. (1995a). La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios. En AA.VV. *El arte entre lo público y lo privado*, Bs. As.: CAIA,
- PENHOS, Martha. (1995b). Retratos de indios y actos de representación. En *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Bs. As.: CEP, pp. 89-94
- POPPER, Julio. (2003). *Atlanta*. Bs. As.: Eudeba.
- POULANTZAS, Nicos. (1983). *Estado, Poder y Socialismo*. 4ª edición. España: Siglo XXI Editores S.A.
- PRATT, Mary Louise. (2011). *Ojos imperiales: literatura de viaje y transculturación*, Bs. As.: FCE
- PRIETO, Adolfo. (2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1950*. 2ª Ed., Bs. As.: FCE de Argentina S.A.
- RISSO, Julio L. (2020) De inclusiones excluyentes. Desierto, otredad indígena y territorialidad nacional en las primeras producciones geográficas de Argentina. En *Culturales*, 8, e517. <https://doi.org/10.22234/recu.20200801.e517>
- RISSO, Julio L. (2023). Desierto. En, Benedetti, Alejandro (director). *Palabras clave para el estudio de las fronteras. Segunda edición ampliada*. Bs. As.: Teseo Press. Disponible en: <https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras/chapter/desierto/>
- RODRÍGUEZ, Fermín. (2010). *Un desierto para la Nación: la escritura del vacío*. Bs. As.: Eterna Cadencia Editora.
- SONTAG, Susan. (2006). El mundo de la imagen. En: *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- SOUTO, Patricia (2011). Paisajes en la geografía contemporánea: concepciones y potencialidades. *Revista Geográfica de América Central*, vol. 2, pp. 1-23
- SVAMPA, Maristella. (2010). Civilización o Barbarie: de “dispositivo de legitimación” a “gran relato”. En *Seminario de Mayo*. Centro Haroldo Conti, Secretaría de Derechos Humanos.
- TELL, Verónica. (2003). La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica. En *Actas del 1er Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/IX Jornadas de CAIA "Poderes de la Imagen"*, CAIA [CD-ROM]
- TELL, Verónica. (2009). Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación. En *Meeting of the Latina American Studies Association*, Río de Janeiro. Disponible en: <http://>

lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/
TellVeronica.pdf

VEZUB, Julio. (2002). *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la «Conquista del Desierto»*, Bs. As.: El Elefante Blanco.

VIDAL, Hernán. (1993). *A través de sus cenizas. Imágenes etnográficas e identidad regional en Tierra del Fuego (Argentina)*. Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Ecuador. Área de Antropología.

WEINBERG, Félix. (1977). *El salón literario de 1837*, Bs. As.: Hachette

ZUSMAN, Perla. (2000). Desierto, Civilización, Progreso: La Geografía del Gran Chaco y el proyecto político territorial de la formación del Estado Argentino. En *Éría*, (51), 60–67.

Notas

[1]

Con el uso del guion en las palabras “re-tratar” y “re-trato” buscamos señalar conjuntamente tanto la acción de fotografiar (retratar fotográficamente) como también –en base a las acepciones del prefijo “re-” (que indica repetición o vuelta hacia atrás) y el verbo “tratar” (que alude al manejo o disposición de algo)– la reiterada proyección y tratamiento de ciertos paisajes en términos de “desiertos”.

[2]

En la modernidad, la noción de “paisaje” fue abordada y aplicada a partir de diversas disciplinas (Masotta, 2006; Souto, 2011) que, sin logros unívocos ni permanentes, han intentado definir y sistematizar su estudio. En base a esa complejidad significativa, concebimos los paisajes como construcciones sociales y producciones estéticas que, de modo visual, textual, sonoro, etc., educan el sensorium y contribuyen a crear y dimensionar singulares percepciones espacio-temporales e identitarias.

[3]

Entre las principales figuras de ese movimiento de jóvenes se hallaba Estaban Echeverría (1805-1851), Juan María Gutiérrez (1809-1878), Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Vicente Fidel López (1815-1904), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), José Mármol (1807-1882), Bartolomé Mitre (1815-1904) y Félix Frías (1816-1881). Para una visión conjunta de la trayectoria de los miembros de esa Generación, ver Weinberg (1977).

[4]

A inicios del siglo XIX, Alexander von Humboldt “reinventó” el Nuevo Continente (Pratt, 2011) y produjo una transformación revolucionaria sobre los modos expresivos y alcances científicos de la literatura de viaje. Sus trabajos sobre Suramérica, en particular, asociaron el paisaje de ese subcontinente a una concepción de naturaleza inmensa, virgen y sublime, bajo la tríada de planicie/montaña/selva.

[5]

El Estado era al mismo tiempo sujeto y objeto de la estética nacional en construcción.

[6]

Fue uno de los primeros daguerrotipistas y luego fotógrafos cuya labor profesional lo convirtió en un destacado documentalista fotográfico. Para el año 1879 contaba con notorios antecedentes: había retratado a importantes personalidades de la época (como Mariquita Sánchez de Thompson, José María Paz, Domingo F. Sarmiento, Bartolomé Mitre y Adolfo Alsina y Justo José de Urquiza, entre otros); había trabajado para la Municipalidad de Buenos Aires (hizo las primeras tomas de las locomotoras La Porteña y La Argentina) y la Policía de Buenos Aires (realizó retratos de convictos, los cuales se publicaron hacia 1871 en La Revista de Policía); había acompañado con su cámara la campaña presidencial de Nicolás Avellaneda; cuando en 1874 Bartolomé Mitre encabezó el levantamiento cívico-militar destinado a derribar a Avellaneda, Pozzo efectuó y publicó los retratos de los Jefes y Oficiales leales al Gobierno nacional; en diciembre de 1878, tras la captura del cacique Vicente Pincén, Pozzo lo fotografió a mediante un montaje que buscaba escenificar el “salvajismo” del prisionero; su amistad y apoyo expreso al Ministro Adolfo Alsina se extendió luego a Roca, transformándose en el fotógrafo de la avanzada roquista, de la que participó acompañado por su asistente Alfredo Bracco.

[7]

Las fotografías tomadas en 1879 por Pozzo, y reunidas en un álbum titulado Álbum de Vistas. Expedición al Río Negro, no sobrevivieron de modo conjunto. Con variabilidad en el tipo y cantidad de tomas, el acervo fotográfico se halla en el Archivo General de la Nación. Parte importante del material también se encuentra en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (colección “D. Thereza Christina Maria”). En el Museo Roca-Instituto de Investigaciones Históricas se encuentran dos de los álbumes de Pozzo, ambos pertenecientes a la colección particular de Julio A. Roca. El primero confeccionado en 1879, bajo el título antes señalado, se compone de 29 fotografías, y el segundo, titulado República Argentina. Expedición al Río Negro. Abril A Julio De 1879 - Julio 17, 1901, probablemente confeccionado en este año, contiene 53 fotografías, todas con sus correspondientes epígrafes. Idéntico ejemplar se encuentra disponible en la fototeca del

Museo Histórico Regional de Choele Choel: https://museochoelechoel.org/expedicion_rio_negro-antonio_pozzo/. En este trabajo adoptamos la denominación original y general Álbum de vistas... para referir al conjunto fotográfico aunque hemos trabajado, particularmente, sobre la base del segundo volumen mencionado por tratarse del más completo.

[8]

Ver Cuarterolo M. (1992, 1995a y b), Penhos (1995a), Cortés Rocca (2001), Vezub (2002), Alimonda y Ferguson (2004), Tell (2009), Masotta (2006) y González C. (2012), entre otros.

[9]

Algunas escenas de multitud se ven en: Puán, Coraceros en el Cuartel; Artillería de Villegas. Después del Paso Alsina; Las escaleras; «Los Médanos» - Campamento del 6 Línea; Campamento en marcha; Choele-Choel, Tedeum; Convoy del Ejército en marcha - Mujeres de los soldados; El ejército marchando en columna.

[10]

Junto con las fotos de la Guerra de la Triple Alianza (1866) tomadas por los fotógrafos de la Cía. Bates, las fotos del Álbum... de Pozzo son consideradas como las primeras fotografías de guerras de nuestro país (Cortés Rocca, 2001). No obstante, estas no presentan ninguna escena de combate, ni imágenes de mutilados, muertos o enemigos. Al respecto ver Alimonda y Ferguson (2004); Cortés Rocca (2001), Cuarterolo, M. (1992 y 1995b).

[11]

Esta expedición estaba integrada por el Monseñor José Fagnano, salesiano que ideó y organizó el sistema de misiones en la Patagonia Austral. El proceso de conquista del territorio fueguino y la incorporación forzosa de los pueblos que lo habitaban se realizó mediante las acciones –no carentes de conflictos entre sí– de, al menos, tres agentes: estatales, religiosos y estancieros (Casali, 2017; Nacach y Odone, 2016). Las campañas de exterminio indígena pergeñadas por Roca no habían alcanzado estas regiones australes, por lo que llegada de Lista, como primer agente estatal que exploraba el sector norte de la Isla Grande (Palma, 2022), venía a afirmar y prolongar aquella lógica genocida –estatalmente articulada– sobre estos territorios. En este punto cabe destacar que, aunque inscritas dentro de la “formación nacional de alteridad” (Briones, 2005), en Tierra del Fuego las prácticas propias al proceso de territorialización estatal y marcación de lo indígena como “otredad” implicaron elementos locales y características singulares no subsumibles completamente a las lógicas centrales. Al respecto, ver Vidal (1993); Bascopé (2011); Gerrard (2014; 2017); Harambour Ross (2017); entre otros.

[12]

Uno de los pocos ejemplares de los álbumes de Popper de los que se tiene registro se encuentra en el Museo del Fin del Mundo (MFM), Ushuaia, Argentina. Aquí se reproducen las copias digitalizadas que forman parte del Archivo Histórico del MFM y que gentilmente dicha institución nos ha compartido.

[13]

Asumimos la hipótesis de Palma (2022) acerca de que seguramente fue Popper quien, en colaboración con asistentes, diseñó y pautó cada toma.

[14]

Entre ellas, se hallan fotografías como Bahía Porvenir, primer campamento; Marcha impedida por la nieve y Bautismo de un río. Dentro de esta serie, otras fotos, en cambio, implican una perspectiva alineada al horizonte, donde la cabeza o torso de las personas retratadas se ubica sobre el horizonte (teniendo como fondo la blancura del cielo) mientras sus cuerpos se integra con el suelo. Tal es el caso de fotos como En busca del vil metal; Bajad la mira y Toldo fueguino.

[15]

Sobre la representación fotográfica que hizo Popper de los indígenas fueguinos, ver Odone y Palma (2002), Butto y Fiore (2014) y Palma (2022).



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525881400005>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Julio Leandro Risso

Paisaje y territorialización. Una lectura estético-política sobre re-tratos fotográficos del “desierto” durante la formación del Estado-Nación argentino

Landscape and territorialization. An aesthetic-political reading on photographic images of the “desert” during the formation of the Argentine Nation-State.

Millcayac

vol. XI, núm. 21, 2024

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

revistamillcayac@gm.fcp.uncu.edu.ar

ISSN-E: 2362-616X