



Universidad de San Andrés  
Departamento de Humanidades  
Licenciatura en Humanidades

**Los registros naturalistas del sur patagónico: formas de vaciar el  
territorio**

Febrero, 2023

Mentores: Lía Munilla y Gabriel Giorgi

Alumna: Julia Cahen d' Anvers

## **Agradecimientos**

*Agradezco profundamente a mis directores, Gabriel y Lia, que me acompañaron en este proceso con gran disposición y cariño.*

*Agradezco a mis padres por confiar en mi proceso universitario. Por alentarme y seguir de cerca este recorrido que me enamoró tanto del conocimiento.*

*A mi mejor amigo Felipe, con quien compartí largas jornadas de estudio, lectura y análisis crítico. Gracias por escucharme, apoyarme y contenerme cuando el rumbo se tornaba, por momentos, difuso.*

*A la hermosa carrera de Humanidades, que despertó en mi un entusiasmo por la vida que no conocía hasta entonces.*

*A mis compañeros de la carrera. Conocerlos y compartir de este camino fue un regalo.*



Universidad de  
**San Andrés**



Universidad de  
**San Andrés**

## Índice

1. Introducción.....	4
a. Plan de trabajo.....	4-5
b. Estado de la cuestión.....	6-7
c. Marco teórico y metodología.....	7-12
2. Charles Darwin, Robert Fitz Roy y Conrad Martens: formas de registrar lo natural. La literatura y el arte como medios de inscribir el territorio como paisaje .....	13
a. Expediciones imperialistas: registrar y dominar .....	13-15
b. Inaugurar el desierto: Charles Darwin llega a Tierra del Fuego .....	15-21
c. El espacio se traduce: lo liso y lo estriado .....	21-22
d. Conrad Martens: hacer el paisaje.....	22-28
e. La desertificación del territorio .....	28-30
f. Desplazar el territorio a los límites de lo humano .....	30
g. Martens: Registrar al otro del sur patagónico .....	31-35
3. <i>El viaje por el Beagle</i> , Luis F. Benedit .....	36
a. Antecedentes .....	36-38
b. La ciencia como materia poética .....	38-43
c. Los registros científicos como soporte para el artista .....	43-44
4. <i>El botón de nácar</i> , Patricio Guzmán .....	45
a. Agenciar la naturaleza .....	46-48
b. Registros fotográficos .....	48-51
c. El sur chileno: una isla desierta .....	51-52
5. Consideraciones finales.....	53-54
6. Bibliografía.....	55-57

## 1. Introducción

En este trabajo nos proponemos analizar, en primera instancia, los registros naturalistas producidos durante la expedición por el Beagle en la década del 1830, partiendo de los registros escritos y representaciones visuales del paisaje realizadas durante la segunda etapa del viaje por el Beagle (1831-1836). Revisaremos las obras y escritos de Conrad Martens y fragmentos de los diarios de viaje de Robert Fitz Roy y Charles Darwin. Nos proponemos analizar dichas producciones con el objetivo de evidenciar los dispositivos que pretendían tratar al paisaje como entidad natural y domesticable. Nos enfocaremos en los relevamientos producidos en Tierra del Fuego y Santa Cruz. En segunda instancia, buscamos analizar el territorio patagónico argentino a partir del lente de Luis F. Bénédict, artista argentino contemporáneo que se interesa a fines del siglo XX en la yuxtaposición de formatos artísticos y científicos. El artista reinterpreta en *Memorias Australes* los registros que Charles Darwin realizó en su viaje por el canal de Beagle. Si bien Bénédict rompe con las convenciones propias del género pictórico, en términos de W. J. T. Mitchell (1994), el paisaje fueguino y los agentes que lo componen siguen fijados a una noción de naturaleza en la que la cultura se ve encriptada. En este sentido, Bénédict sigue naturalizando las convenciones que hacen al género pictórico. En tercera instancia, abordaremos la película *El botón de nácar* de Patricio Guzmán (2015). El film trabaja sobre los mismos territorios pero se abre a nuevas formas de comprender lo natural. Particularmente, nos interesa cómo la película trata, a partir de secuencias poéticas en torno al océano y las vistas de la Patagonia Austral, el rapto de Jemmy Button por parte de la embarcación de Fitz Roy y el avance colonizador del Estado chileno sobre tierra indígena. Las producciones cartográficas de los viajeros se postulan como un antecedente a la expropiación de tierras indígenas, abriendo el paso al territorio.

### a. Plan de trabajo/ Actividades a desarrollar

En primera instancia, nos proponemos recuperar los ejes fundamentales que Marta Penhos (2018) en *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)* traza para pensar las formas de figuración e invención que los expedicionarios utilizaron para dar origen al espacio fueguino y santacruceño. Penhos se pregunta sobre las modalidades históricas y culturales que operan al construir y

transmitir la experiencia americana. ¿Cómo se construye la otredad frente a la Modernidad Occidental? ¿Qué estatuto tienen las imágenes en la construcción de lo desconocido? Recuperando registros visuales, analizaremos las convenciones del género pictórico y la cultura visual expedicionaria del siglo XIX. Asimismo, nos interesamos en la recolección de datos y la subjetividad subyacente en los diarios de viaje. Los viajeros conjugan arte y ciencia en pos de registrar objetivamente la naturaleza unificada.

En segunda instancia, nos interesamos en las producciones artísticas de Luis F. Benedit. *El Viaje por el Beagle* condensa una serie de obras presentes en *Memorias Australes* (1990), retrospectiva curada por Laura Batkis. Benedit reconfigura el imaginario visual del Beagle. El centro de su análisis está orientado a la figura de Charles Darwin, entendido como el primer viajero que llevó a cabo una investigación de carácter “puramente” científico en la Argentina. Si Benedit, a través de la serie *El Viaje por el Beagle*, busca re-construir la Historia, ¿Puede pensarse al *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty 's ships Adventure and Beagle* (1839) como un conjunto de registros a-históricos? Nos preguntamos en qué sentido Benedit entiende la expedición del Beagle como grado cero de la civilización y voz autorizada para transmitir verdad. Analizaremos las obras de Benedit como continuación de las obras producidas por Conrad Martens –artista viajero que se ocupó de producir los documentos visuales del viaje por el Beagle entre 1833 y 1834. También haremos un recorrido crítico sobre cómo opera la convergencia arte-ciencia para autorizar el dominio occidental sobre lo no-occidental. Benedit, considerado un antecesor del eco arte y bioarte, corre el riesgo de reafirmar la división biopolítica entre naturaleza y cultura. Si bien, en múltiples instancias, Benedit se interesa por subvertir y cuestionar dicho binarismo, postular el viaje del Beagle como grado cero de civilización continúa reproduciendo la noción ontologizante de naturaleza objetivada.

Por último, abordaremos la película *El botón de nácar* (2015). Patricio Guzman propone nuevas formas de mirar lo natural. Trazando una continuidad con la dictadura de Pinochet, el director describe el genocidio indígena como el exterminio fundacional del Estado moderno. Propone a su vez, una vuelta a la naturaleza. Nos preguntamos si la película logra inaugurar una nueva forma de codificar sobre el territorio.

## b. Estado de la cuestión

Los siglos XVIII y XIX fueron períodos en los que se llevaron a cabo múltiples expediciones político-científicas por el territorio americano. El viaje por el canal del Beagle (1826-1836), comandado por Robert Fitz Roy (1805-1865), da cuenta de los modos mediante los cuales las empresas imperialistas comprendían los espacios, con el objetivo principal de incorporar aquellas regiones *inhóspitas* a la enciclopedia del conocimiento occidental (Penhos, 2018, p. 18). *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle* (1839) condensa las experiencias y registros que los expedicionarios –Fitz Roy, Darwin y Martens, entre otros– produjeron con el objetivo de representar aquello que había sido descubierto por y para la mirada imperial.

Conrad Martens (1801-1878) fue un artista visual que participó en la expedición por el canal de Beagle a cargo de producir el registro visual del viaje en los años 1833-1834. Asimismo, Charles Darwin (1809-1882) y Robert Fitz Roy (1805-1865) llevaron a cabo diarios de viaje en los que detallaron meticulosamente las características y elementos que componían el sur patagónico. Conrad Martens también escribió un diario de viajes, en el que incluyó su paso por las regiones mencionadas. Haremos uso de este soporte para solventar los documentos visuales presentados en la investigación. Tendremos en cuenta los registros escritos producidos por Darwin y Fitz Roy a finales de 1832, cuando arriban por primera vez a Tierra del Fuego. A su vez, trabajaremos con los registros producidos en 1834, enfocándonos en la vuelta a Tierra del Fuego y el paso por el río Santa Cruz.

A través de los registros escritos y visuales de estos naturalistas, la alianza aparentemente inquebrantable entre ciencia y dominio imperialista nombra, describe y delimita el territorio santacruceño y fueguino. En línea con Marta Penhos (2018), entendemos los registros como un conjunto de producciones que intentan hacer del territorio una unidad ontológica accesible para la mirada europea. Sin embargo, el desamparo que el *sur del sur* genera en los viajeros resquebraja el ímpetu clasificador. La puja entre conocimiento científico y la experiencia subjetiva de la contemplación, a primera vista inconciliables, constituyen –a vistas de Penhos (2018)- la base del programa expedicionario.

Pasamos a la serie *El viaje del Beagle* (1987), producida por Luis Fernando Bénédit. En esta producción de carbonillas, acuarelas, dibujos a lápiz y esculturas, el artista recupera el imaginario visual de la expedición llevada a cabo por Fitz Roy y Darwin. A vistas de Bénédit (1990), la expedición se trató de la “primera descripción científica y realista del país” (p. 119). Jens Andermann (2018) plantea que Bénédit se adelanta a las corrientes artísticas contemporáneas del bioarte y el arte ecológico, en tanto converge arte y ciencia en su administración de lo viviente y producción visual.

Si bien, en línea con Andermann (2018), Luis Fernando Bénédit produce obras que abordan novedosamente la cuestión del paisaje, se cristaliza una figuración de la naturaleza aparentemente exterior a la cultura. En este sentido, reafirma la división biopolítica<sup>1</sup> clásica entre naturaleza y cultura sobre la cual los viajes naturalistas se consolidaron. Por un lado, nos proponemos evidenciar las improntas novedosas que Bénédit inaugura en sus producciones; por el otro, nos centralizamos en los dispositivos cristalizados en su obra que perpetúan la noción de naturaleza objetivada.

Por su parte, Guzmán propone otras vías para contar la historia y revisarla, otorgándole protagonismo a aquellos agentes que la modernidad había desplazado a los límites de la vida: la naturaleza y la población indígena. Recupera testimonios de sobrevivientes Kawésqar y Selk’nam con el objetivo de evidenciar la violencia ejercida por parte del Estado chileno. A su vez, a partir de los testimonios, la película trata de acercarnos a otras formas de interactuar con la naturaleza chilena y estar en el mundo. El sur chileno es presentado como un archipiélago cuyos márgenes están delimitados por la cordillera y el océano en el que habitaban comunidades nómadas; el agua resultaba el principal proveedor de vida. El documental pone en tela de juicio los dispositivos positivistas modernos que aparecen en los registros de los viajeros del siglo XIX.

### **c. Marco teórico y metodología**

Haremos uso de la noción de *paisaje* que W. J. T. Mitchell introduce en su obra *Landscape and Power* (1994). Según el autor, el paisaje no es un género artístico, sino un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, entre la hegemonía y la otredad. El autor propone pensar el paisaje, no como sustantivo, sino como verbo; el paisaje no debe ser pensado como un objeto para ser contemplado, sino como un proceso mediante

---

<sup>1</sup> Profundizaremos en la noción de biopoder más adelante.



el cual se forman identidades sociales y subjetivas (Mitchell, 1994, p. 1). Mitchell define al paisaje como una práctica cultural que puede funcionar como instrumento o agente de poder, que a su vez, se plasma independientemente de las intenciones humanas. Al naturalizar sus convenciones, el paisaje busca representar y presentar el espacio *tal como es* (Mitchell, 1994, p. 8). El autor determina que el paisaje es una formación histórica asociada directamente con el imperialismo europeo; es un objeto de nostalgia en tiempos poscoloniales y posmodernos que refleja una época en la que las culturas metropolitanas podían imaginar su destino en una *perspectiva* ilimitada de apropiación y conquista.

En la obra *Paisajes con figuras: la invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1831-1836)* (2018), Marta Penhos postula lo siguiente: “Tierra del Fuego se muestra como un conjunto de paisajes comprendidos como espacios dados a la contemplación y a la vez disponibles para el estudio y la exploración, aptos para ser transformados, domesticados [...]” (p. 19). El territorio fueguino, más que un espacio con lógicas propias, parece ser, a vistas de los expedicionarios, un mero vacío que debe codificarse y volverse transmisible.

En este sentido, la función primordial de los viajeros está en *nombrar para dominar* a partir de dos niveles de registro: el visual y el literario (Penhos, 2018, p. 18). La dialéctica imagen-palabra, en términos de los expedicionarios de la época, se plantea como el medio adecuado para ordenar y volver comprensible el territorio. Una vez puesto bajo el lente de estos dispositivos, el territorio se vuelve mensurable, de modo que se lo comprende como paisaje. Para ser más precisos, la patagonia deja de ser entendida como amplias extensiones de tierra desconocidas para el lente europeo; por el contrario, pasa a comprenderse dentro de un marco científico determinado a partir de las construcciones visuales que hacen del territorio un paisaje. La escritura, a su vez, sirve para medir y registrarlo.

Tanto Marta Penhos (2018), como Fermín Rodríguez (2010) en su obra *Un desierto para la nación* señalan el defecto infiltrado en el espíritu científico de la exploración: por un lado, en el uso de las convenciones del género pictórico. Por otro lado, en la subjetividad de la experiencia en la escritura de los viajeros. Según Penhos (2018), la categoría de lo *sublime* irrumpe contra el ímpetu calificador en tanto deja ver los

desafíos con los que los viajeros se encontraron en su búsqueda por conocer las inmensidades americanas (Penhos, 2018, p. 218). Aquel desierto de “datos inconexos” no codificados atenta contra el esfuerzo de los viajeros por clasificar lo desconocido.

En línea con Rodríguez (2010), la Patagonia es descrita por caracteres negativos: territorio desolado y estéril, en el que lo representable parece imposible de ser hallado (loc. 965). Frente a lo expuesto, encontramos una tensión constitutiva en el viaje por el Beagle: la aspiración de registrar el vacío más desolador antes visto. En suma, el territorio parece sustraerse de los límites de la experiencia. Se filtra entonces “el lado oscuro” de la vivencia de lo sublime en la experiencia de lo salvaje. El silencio, la soledad, la muerte, la tristeza, lo sombrío son algunas de las concepciones que definen el sublime territorio patagónico en su vertiente infernal (Penhos, 2018, p. 268).

Mientras que Fermín Rodríguez (2010) pone el foco en decodificar y evidenciar la filtración de la subjetividad en la escritura darwiniana, Marta Penhos (2018) enfatiza en la creación del paisaje centrándose, fundamentalmente, en la invención de Tierra del Fuego. Inventar significa en este contexto dar origen a partir del uso de dispositivos científicos para registrar un territorio, que hasta entonces era desconocido para la civilización europea. Sin embargo, parece ser el espacio quien aparta a los viajeros: la Patagonia carga una sublimidad fantasmagórica. Como señala Rodríguez (2010), “El registro periódico, casi ritual, de experiencias sublimes marca el ritmo sentimental del viaje naturalista” (loc. 1043). Se evidencia nuevamente la tensión constitutiva de la exploración entre registro científico y subjetividad.

Gilles Deleuze y Felix Guattari proponen en su obra *Mil mesetas* (2004) las nociones de *lo liso* y *lo estriado*. En términos espaciales, lo liso es comprendido como amorfo, como la variación continua que dispone de una potencia de desterritorialización, el espacio abierto. Por oposición, lo estriado representa aquello que está articulado, los cortes asignados, los intervalos determinados. Sin embargo, los autores enfatizan en lo siguiente: los dos espacios existen solo por combinaciones entre ambos, en tanto “el espacio liso no cesa de ser traducido, trasvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 484). En efecto, se plantea que el espacio liso sería aquel en el que se desenvuelve la maquinaria de guerra, mientras que en el espacio estriado el Estado se establece; sin embargo, ambos son de la misma naturaleza. Nos proponemos poner bajo

el lente de dichos conceptos tanto los registros de los viajeros del siglo XIX, como la obra que Benedit produjo a fines del siglo XX y la película *El botón de nácar* (2015) de Guzmán.

Nos interesa abordar la investigación teniendo en cuenta dos concepciones que serán de uso para este trabajo: la biopolítica foucaultiana y la distinción *bios-zoé* de Agamben (2020). Foucault (2001) nos habla del surgimiento de una nueva cuestión fundamental en torno al poder en el siglo XIX: la *biopolítica*, o en otras palabras, la consideración de la vida por parte del poder. Surge dentro del derecho político del siglo XIX un nuevo derecho: el de hacer vivir y dejar morir. Esta técnica de poder se dirige, no al ser humano en tanto cuerpo, sino al ser humano en tanto ser biológico, ser viviente. Por consiguiente, Foucault (2001) declara: “el poder ya no conoce la muerte. En sentido estricto, la abandona [el poder deja caer la muerte]” (p. 225).

En este marco, el racismo es uno de los dispositivos que logra inscribir al biopoder en los mecanismos del Estado. Foucault (2001) define al racismo como el medio a través del cual se fragmenta la vida que el poder tomó a su cargo; el corte separa lo que debe vivir de lo que debe morir. La distinción de razas, en este sentido, entre buenas y malas, superiores e inferiores permite fragmentar el campo de lo biológico que aborda el poder. Por consiguiente, se establece una relación de tipo biológico entre la vida de aquellos cuya existencia es habilitada con la de aquellos cuya existencia es dejada al margen. Está latente la creencia de que cuántos menos seres inferiores haya, más fuerte será la raza superior (p. 232-233). El biopoder y el racismo de Estado serán de utilidad para analizar cómo cada obra representa a las comunidades amerindias del sur patagónico.

Por su parte, Giorgio Agamben (2020) presenta el concepto de *vida desnuda*. El autor retoma la distinción biopolítica foucaultiana entre cuerpos que importan y cuerpos que son abandonados a la muerte. Señala que esta distinción permitió aniquilar a determinados agentes sin que sus muertes fueran consideradas jurídicamente un homicidio. La vida desnuda es aquella que se puede dejar morir; en estos términos, está excluida del orden político, pero a su vez está capturada por él. Se activa una biopolítica de los cuerpos en la que se postulan vidas reconocibles, asociadas con *bios*, y vidas desplazadas, asociadas con *zoé*. Aquello a lo que la hegemonía otorga estatuto de persona (*bios*) se diferencia del orden meramente “natural” (*zoé*) en el que clasifican los

cuerpos y agentes no-humanos que la estatalidad desplaza a los márgenes de la civilización (p. 11). La vida vivible se funda sobre la inclusión exclusiva de la vida desnuda. “Hay política porque el hombre es el viviente que, en el lenguaje, separa y se opone a sí mismo la propia vida desnuda y, a la vez, se mantiene en relación con ella en una exclusión inclusiva” (Agamben, año, p. 21). La distinción *bios-zoé* resulta útil allí donde devela su falla (Giorgi, 2014, loc. 212).

Según Agamben (2020), tanto Platón como Aristóteles planteaban que para la filosofía clásica los seres humanos oponían la vida desnuda (el simple hecho de vivir) a la vida política; la vida simple era excluida del mapa político-jurídico. Por su parte, Foucault (2001) plantea que la novedad de la modernidad radica en el hecho de que la vida natural comenzó a ser tenida en cuenta en la administración del poder estatal. La administración de lo viviente dentro de la vida política fue concebida por el autor como biopoder. Agamben (2020) recupera la tesis foucaultiana y corrige que la gran novedad no fue simplemente el ingreso de la vida desnuda (*zoé*) en la esfera de la *polis*. Más bien, lo que caracterizó a la vida moderna residió en el hecho de que la vida desnuda –en un principio, situada al margen del ordenamiento– progresivamente comienza a coincidir con el espacio público, y exclusión e inclusión, *bios* y *zoé* entran en una zona de indistinción irreductible (p. 22). Dentro de este marco, la figura del *homo sacer* es aquel que puede morir sin que su muerte sea considerada un homicidio.

En resumidas cuentas, recuperaremos el análisis de los autores mencionados para comprender, desde una mirada biopolítica, en qué términos los distintos registros de Tierra del Fuego y Santa Cruz entienden el espacio patagónico y mediante qué dispositivos codifican el paisaje. A vistas de esta investigación, la recolección de datos mediante procedimientos científicos y artísticos por parte de los *beagleanos* y Benedit produce resultados inespecíficos que perpetúan la distinción biopolítica (fundante de la modernidad) entre naturaleza objetivada y cultura. En este contexto, la película *El botón de nácar* de Patricio Guzmán (2015) resulta innovadora en tanto opera sobre los mismos territorios, pero se abre a nuevas formas de comprender lo natural. *El botón de nácar* (2015) inaugura nuevas formas de revisar la historia del sur patagónico. El océano, las montañas, los glaciares se tornan en los agentes principales de la memoria y la narración, inaugurando nuevas formas de pensar las huellas que los dos períodos nombrados dejaron en Chile.

## Hipótesis

Los registros científicos producidos a principios del siglo XIX durante la expedición por el Canal de Beagle pretendían tratar al paisaje fueguino como una entidad natural pasiva, lisa y objetivada. Los registros visuales de Conrad Martens se empeñaron en brindar una transposición pictórica de la naturaleza como soporte de los registros escritos producidos por Fitz Roy y Charles Darwin. Así las cosas, se plantea una noción de naturaleza unificada capaz de condensarse en la construcción del paisaje: la ciencia y el arte se plantearon como los dispositivos ideales para tornar reconocible y dominable aquello que se cree exento de cultura. Nos proponemos develar las ambivalencias y discontinuidades que se hallan en el centro del método técnico-científico. En esta línea, acercarnos a las operaciones por las cuales se valida el exterminio de civilizaciones no-europeas.

Luis F. Benedit, artista contemporáneo de fines del siglo XX, recupera las producciones artísticas llevadas a cabo en la expedición por el Beagle. Si bien Benedit cristaliza la convergencia entre arte y ciencia en su administración de lo viviente, perpetúa la distinción biopolítica entre naturaleza-cultura. El artista elogia la distancia con la que Darwin aparentemente describe y nombra los territorios; glorifica la capacidad del científico para producir arte en términos objetivos. Frente a lo expuesto, nos preguntamos si la película *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán logra subvertir estas lógicas, al abrirse a nuevas formas de dialogar con “lo natural”.

En este trabajo se busca evidenciar los procedimientos mediante los cuales dichos registros piensan el territorio patagónico de principios de siglo XIX como espacio deshistorizado y amorfo que, al ser clasificado, es transformado en paisaje. Por supuesto, identificar la metodología y las tendencias valorativas de las obras que tendremos en consideración no implica la posibilidad de deshacerse de la subjetividad inherente. Más bien, nos proponemos articular una mirada crítica de dichas producciones, haciendo una genealogía visual y narrativa de los modos de ver y representar el territorio.

## **2. Charles Darwin, Robert Fitz Roy y Conrad Martens: formas de registrar lo natural. La literatura y el arte como medios de inscribir el territorio como paisaje**

### **a. Expediciones imperialistas: registrar y dominar**

El viaje por el *Beagle* tuvo dos instancias: la primera transcurrió de 1826 a 1830, partiendo desde el puerto de Plymouth rumbo a Río de Janeiro, a bordo del bergantín *Beagle*, acompañado de un velero llamado *Adventure*. Esta instancia se conoce como el viaje del *Beagle*, en nombre de la nave que encabezó el viaje. Pringle Stokes (1793-1828) fue el capitán del *Beagle*. A bordo del *Adventure*, Philip Parker King (1791-1856) tuvo el comando general. En 1830, se notificó la vuelta a Inglaterra. El segundo viaje dio inicio en 1831, al mando de Robert Fitz Roy, y se dio por finalizado en el año 1836 (Penhos, 2020, p. 190).

Vale notificar que, en línea con Penhos (2020) y Pratt (2010), tras las independencias latinoamericanas, las empresas británicas despertaron el interés de llevar a cabo exploraciones hidrográficas por Patagonia sur y Tierra del Fuego. Las élites hispanoamericanas tampoco escondían su interés por entablar lazos comerciales con Europa del Norte. A inicios del siglo XIX hubo múltiples intentos de sometimiento por vía militar por parte de la corona; tras su fracaso, se torna una obsesión para los inversionistas británicos revitalizar el negocio minero en América Latina que, tras la caída de la colonia española, estaba en decadencia. Con frecuencia, compañías de inversionistas enviaron viajeros británicos a América en búsqueda de recursos explotables, para entablar contacto con las élites locales e investigar la posibilidad de potenciales proyectos comerciales (Pratt, 2010, p. 271).

La obra *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)* (2018), como hemos anticipado, indaga en los dispositivos mediante los cuales los expedicionarios del *Beagle* codificaron el territorio fueguino. En esta instancia, profundizaremos los mecanismos que posibilitaron el registro (o develaron la dificultad de registro) de la naturaleza fueguina. Nos proponemos llevar a cabo un análisis crítico sobre las formas de mirar que los viajeros priorizaron en pos de registrar “objetivamente” el territorio.

Los registros visuales que hacen a la construcción del paisaje fueron comprendidos como una representación *naturalista* de la Naturaleza, como si la misma hubiese establecido por su cuenta las características “esenciales” que la definen.

Ahora bien, nos detenemos en la noción de paisaje. Entendido como el estado ideal del territorio, Mitchell (1994) determina que el paisaje es la antítesis del territorio en su estado material. Es un medio a partir del cual se expresa valor y significado, que a su vez funciona como medio de comunicación entre lo humano y lo no humano. No tiene propiedades materiales, sino poéticas (p. 15-16). En este sentido, el llamado “género pictórico” no es comprendido como un medio para entender las formas de ver y mirar el paisaje, sino como una representación que ya es una representación en sí misma. En estos términos, el paisaje representó para los viajeros *la* Naturaleza unificada, sin mediaciones de la cultura.

El deseo imperialista de certificar lo real se vuelve operativo a partir del discurso científico, que en pos de alcanzar la objetividad máxima busca suprimir los signos de estilo y del género pictórico. Se dice entonces que el paisaje es naturaleza en sí misma (sin convenciones), del mismo modo que se dice que el paisaje es el estado ideal del territorio (no su estado real). En resumen, la mirada imperialista busca borrar activamente el proceso constructivo de la imagen. La vastedad de la naturaleza patagónica habilita que la imaginación de aquel que mira se desenvuelva libremente. Se inaugura una perspectiva amplia e indeterminada, sin asumir nunca el dominio que se está ejerciendo.

Según Mitchell (1994), el viaje por el Beagle significó una especie de *tabula rasa* para los viajeros que, a diferencia de otros territorios visitados, no tenía civilizaciones imperiales antiguas, urbanizadas o establecimientos militares para combatir la llegada de expedicionarios (p. 18). En este sentido, los dispositivos europeos “hacedores” de paisaje pudieron desenvolverse sin resistencias o intervenciones: “lo natural” de las convenciones se veían reflejadas por el estado de naturaleza, característico del lugar. Es claro que, a vistas de los expedicionarios, todos los agentes que componían la Patagonia fueron comprendidos como seres *otros* pertenecientes al universo de “lo salvaje” y capaces de ser descritos mediante un lente científicista.

Antes de emprender viaje, Darwin recorrió el diario de viaje de Humboldt; resulta evidente que Darwin estaba marcado por su escritura. Según Penhos (2018), el lente científico de Alex von Humboldt estaba fuertemente condicionado por la noción de lo sublime y lo pintoresco, que le permitieron entablar una relación coherente entre el *Hombre* y la *Naturaleza* (p. 256). La escritura del viajero y la construcción visual del paisaje marcaron la distancia necesaria entre el científico y la naturaleza, es decir, entre el lente imperialista y el objeto de estudio. En la obra *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (2010) Mary Louise Pratt declara que Humboldt, en sus *views* (vistas), fusiona la especificidad de la ciencia con la estética de lo sublime. El cuadro es el medio mediante el cual el expedicionario encuentra un modo estético innovador para tratar los temas de “la historia natural” (p. 216). Humboldt da origen a una nueva forma de mirar la naturaleza, en la que se entrelaza el lenguaje visual y sensible con el lenguaje científico. Esta va a ser una de las cuestiones centrales que forjarían en un futuro próximo las formas de mirar de los viajeros del Beagle.

Asimismo, Pratt (2010) dice que Humboldt no invocó en su escritura un sistema natural “anclado a lo visible, sino una interminable expansión y contracción de fuerzas invisibles” (p. 233); se propuso dar origen a la fusión entre la creación inanimada de la escritura científicista frente al mundo animado de la Naturaleza. Humboldt trató de limpiar su escritura de afectividad autobiográfica, para fundirla en vez con la ciencia como dispositivo para mirar. No obstante, los viajeros de los siglos XVI y XVII que habían “inventado” América fueron el antecedente de los viajeros del siglo XIX; las expediciones imperialistas siguieron el curso de sus antecesores y propusieron lo que entendemos como la “reinención” de América. Por lo tanto, al igual que los primeros, Humboldt y sus contemporáneos describieron a América como un mundo natural primordial, carente de tiempo y, por supuesto, vacío (p. 224).

#### **b. Inaugurar el desierto: Charles Darwin llega a Tierra del Fuego**

Frente a lo expuesto, volvemos entonces a la expedición del Beagle para analizar nuestro viaje de principal interés. En el capítulo XI de la obra *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle* (2006) Darwin documenta por escrito su primera llegada y estancia en Tierra del Fuego en diciembre del año 1832. Ni bien comenzado el capítulo, el autor declara: “A single glance at the landscape was



sufficient to show me, how widely different it was from any thing I had ever beheld. At night it blew a gale of wind, and heavy squalls from the mountains swept past us” (p. 227). Tierra del Fuego origina una experiencia sin antecedentes. La naturaleza tiene una presencia avasallante sobre los viajeros. Javier Uriarte en su texto *Desertmakers* (2012) nota el siguiente patrón en la escritura de viajes: “While it is nonetheless common to find travel narratives that question the assumptions of the self that leaves home, the estrangement that can be found in these texts produces a sensation of foreignness [...]” (p. 6). En el caso de Darwin, no hay un punto de referencia que le permita modelar el territorio. El sentimiento de extranjería es total.

Si recuperamos la mirada crítica de Marta Penhos (2018), notamos que este primer acercamiento al territorio devela lo que nombramos como “el lado oscuro” de lo sublime. En la experiencia de lo salvaje pervive la mirada humboldtiana que hace de la naturaleza una unidad ontológica. Penhos (2018) plantea la abyección y la sublimidad como dos caras de la misma moneda. Mientras que lo sublime permite representar al territorio como paisaje, lo abyecto refiere a los aspectos que se resisten a ser comprendidos a través del lente clasificador y científico. Si bien la noción de lo abyecto es principalmente desarrollada en el libro de Penhos (2018) para hablar del encuentro con los fueguinos, resulta revelador pensar también el territorio en estos términos. Tierra del Fuego despierta emociones intensas en los viajeros que en su mayoría están más cerca del desagrado que del disfrute contemplativo.

Así las cosas, las montañas y volcanes fueron puntos de vista privilegiados que permitieron a los viajeros acceder a la inmensidad. Según Penhos (2018), esta preferencia de orden cristiano planteaba la posibilidad de ascenso espiritual en la contemplación del orden divino, siempre desde las alturas. También, “[L]as alturas son garantía de observaciones y medidas precisas, sitios desde los cuales se puede estudiar en conjunto un espacio vasto y además disfrutar estéticamente del espectáculo que se ofrece desde allí, todo esto asociado al dominio material o simbólico de ese espacio” (Penhos, 2018, p. 220). En suma, las montañas parecen volver mensurable el paisaje. Racionalismo utilitario y apreciación estética se condensan, y la subjetividad logra desplazarse. Las alturas acercan a los marinos del Beagle a la inmensidad inabarcable. Opera una doble sublimidad: la nobleza de poder ver el *todo unificado* y la imposibilidad de abarcarlo. Nos interesamos en el análisis que Penhos (2018) hace

sobre el reino de las montañas en tanto evidencia cómo las alturas significan, por un lado, el acceso a la infinitud, y por el otro, la prueba máxima de finitud.



Conrad Martens, Monte Sarmiento, 1834. University of Cambridge Digital Library.

Los apuntes de Darwin en su llegada a Tierra del Fuego suelen seguir el siguiente formato: en una primera instancia, parecen recuperar datos meramente científicos, Aparecen medidas puntuales sobre la altura de los árboles, el agua y las montañas. Describe a Tierra del Fuego como un territorio “parcialmente sumergido en el mar [partly submerged in the sea]” cuya superficie es irregular (Darwin, 2006, p. 231). La putrefacción, el anegamiento y la irregularidad del terreno hacen de Tierra del Fuego un escenario poco atractivo que la vuelve una de las versiones más negativas de la naturaleza americana (Penhos, 2018, p. 264). En segunda instancia, Darwin pone el foco en las dificultades que el cuerpo debe enfrentar en Tierra del Fuego, en tanto se presentan recurrentemente impedimentos al paso. La región está poblada de árboles muertos, hay inundaciones y las orillas son pedregosas. Para Darwin, Tierra del Fuego funciona como una contracara del paisaje tropical brasileño. El primero, abyecto; el segundo, sublime.

En una tercera instancia, el autor proyecta su mirada hacia un espacio distante. Equilibra de esta forma en su prosa referencias paisajísticas y la hostilidad del espacio fueguino. A medida que avanza en su escritura, aparecen fragmentos cada vez más poblados de adjetivos: “I continued slowly to advance for an hour along the *broken* and *rocky* banks; and was amply repaid by the grandeur of the scene. The *gloomy* depth of the ravine well accorded with the universal signs of violence” (Darwin, 1901, p. 232). Aquí el autor deja en evidencia la abyección que le provoca la escena fueguina. El territorio es descrito

como un paisaje infernal que condensa la universalidad de la violencia, la contracara de la armonía que construyen las convenciones paisajísticas. Ya sea por sus tempestades, su territorio rocoso o el carácter insípido de sus vistas, el viajero del Beagle enfatiza en la dificultad para abrirse camino hacia zonas desconocidas. Se trata de una naturaleza violenta, que impide el paso. No son pocas las veces en las que Darwin personaliza a la Naturaleza; esta adquiere agencia y es descrita como una entidad difícilmente domesticable (Penhos, 2018).

La misma impresión se reproduce cuando la embarcación pasa por Santa Cruz en 1834: “Captain Fitz Roy determined to take the boats no higher. The river had a winding course, and was very rapid; and the appearance of the country offered no temptation to proceed any further. Everywhere we met with the same productions, and the same dreary landscape” (Darwin, 2006, p. 225). El agua se impone a los viajeros y dificulta su curso; nuevamente se personaliza la naturaleza, indicando su carácter salvaje, difícil de domar. Asimismo, el territorio carece de atractivo. Darwin describe un desierto visual: todos los lugares se asemejan entre sí. Se trata de un paisaje lúgubre [dreary landscape]. El paisaje y el vacío plantean un especie de oxímoron en tanto el primero – medio a través del cual se codifica el territorio para volverlo comprensible– es asemejado a la falta total de estímulo. ¿Qué se puede codificar entonces si se está lidiando con la nada misma? Esta es la encrucijada permanente con la que nos encontramos a lo largo de los diarios científicos.

Frente a la misma cuestión, Mitchell (1994) postula lo siguiente:

This ambivalence, moreover, is temporalized and narrativized. It is almost as if there is something built into the grammar and logic of the landscape concept that requires the elaboration of a pseudohistory, complete with a prehistory, an originating moment that issues in progressive historical development, and (often) a final decline and fall (p. 12).

Por su parte, el autor determina que la ambivalencia presente en los relatos de los viajeros es una instancia recurrente y hasta necesaria en el relato expedicionario. Es un vehículo a partir del cual se *hace* espacio para establecer posteriormente el discurso científico. El relato da inicio a una cronología progresiva sobre el territorio al introducir en él la civilización europea; previo a su “descubrimiento”, la naturaleza fueguina

pertenecía al ámbito de la prehistoria. El arribo de Darwin es, en estos términos, el momento en el que se activa el origen de Tierra del Fuego. Este vaciamiento simbólico desplaza a los límites de la existencia aquello que no fue sometido al lente europeo.

En suma, la prosa darwiniana hace del territorio fueguino un *desierto* de datos inconexos difícilmente codificables. Tierra del Fuego pareciera, por momentos, tratarse de un territorio ajeno al mundo, en tanto no propone un orden de las cosas posible de ser representado (Rodríguez, 2010, loc. 875). Fermin Rodríguez, en su obra *Un desierto para la nación* (2010) determina que Darwin sólo puede describir las llanuras de la Patagonia mediante caracteres negativos. Lo mismo podríamos decir sobre las narraciones de Darwin en su paso por Tierra del Fuego. Se trata, a vistas de Darwin, de un territorio sin perspectiva de progreso, donde lo representable aparece ininteligible.

Frente a esta encrucijada, en línea con Rodríguez (2010), el lenguaje poético logra reemplazar el lenguaje científico cuando el viajero se enfrenta a datos o circunstancias difícilmente codificables:

A ridge connected this hill with another, distant some miles, and more lofty, so that patches of snow were lying on it. As the day was not far advanced, I determined to walk there and collect along the road. It would have been very hard work, had it not been for a well-beaten and straight path made by the guanacoos; [...] When we reached the hill we found it the highest in the immediate neighbourhood, and the waters flowed to the sea in opposite directions. We obtained a wide view over the surrounding country: to the northward a swampy moorland extended, but to the southward we had a *scene of savage magnificence*, well becoming Tierra del Fuego (Darwin, 2006, p. 233).

Como hemos dicho, rara vez encontramos en la prosa de Darwin fragmentos limpios de dificultades. El diario del viajero describe los constantes enfrentamientos a los límites que la naturaleza patagónica impone al paso de la “civilización”. Al final, Darwin termina por describir la vista de la escena por su sublimidad monstruosa. Resulta elocuente que Darwin describa a Tierra del Fuego como un cuadro salvaje: mientras que el autor se esfuerza por hacer un recorte paisajístico, “la naturaleza se impone a la métrica imperialista”<sup>2</sup>, dificultando el paso de los expedicionarios y revelando su amplitud magnificente.

---

<sup>2</sup> Como hemos señalado previamente, no es la naturaleza la que se impone, sino el relato el dispositivo que hace de la naturaleza una imposición a los viajeros.

Tierra del Fuego es definida por su grandeza, su misterio; por ejemplo, a raíz de sus bosques, que resultan impenetrables. La constante insistencia del viajero por hacer del Tierra del Fuego un territorio mensurable se ve interrumpida por los infortunios recurrentes de cada trayecto y la decepción que las vistas le provocan.

[...] for in these still solitudes, Death, instead of Life, seemed the predominant spirit. By this road I ascended to a considerable elevation, and obtained a good view of the surrounding woods. The trees all belong to one kind, the *Fagus betuloides*, for the number of the other species of beech, and of the Winter's bark, is quite inconsiderable. This tree keeps its leaves throughout the year; but its foliage is of a peculiar brownish-green colour, with a tinge of yellow. As the whole landscape is thus coloured, it has a *sombre, dull* appearance; nor is it often enlivened by the rays of the sun (Darwin, 2006, p. 231).

Según Darwin, es la muerte la potencia que rige por sobre la vida. El sur patagónico, lejos de ser un paraíso terrenal, es descrito como un infierno sombrío. Nuevamente la cita presentada funciona como ejemplo del siguiente formato: descripciones de carácter científico se entrelazan con fragmentos que señalan la abyección que produce en los viajeros el territorio fueguino. El uso de adjetivos calificativos, tales como “sombrio [sombre]”, “apagado [dull]” dan testimonio de la experiencia subjetiva de los naturalistas. El territorio es representado como un caos que posteriormente deberá ser ordenado y dominado.

Como hemos anticipado, el paisaje y la escritura fueron dos modos privilegiados de representación, dos modos diferentes *de hacer* espacio. Fermin Rodriguez (2010) destaca, por sobre la recolección de datos, la figura del viajero a cargo de procesar la multiplicidad de datos descriptivos mediante un dispositivo: el paisaje. No es sino a través del viajero que, por el acto de percibir datos sensibles, se hace posible procesar el espacio. Para ello, el expedicionario se figura siempre idéntico a sí mismo, es decir, como punto de vista objetivo, capaz de dar origen a las cosas. En este sentido, Rodriguez (2010) define al paisaje, no tanto como representación, sino como “la huella de un acontecimiento de la percepción” (loc. 913). Dicho esto, Rodriguez (2010) concluye que la mirada imperialista del viajero no necesita de referencias a las cosas para manifestar su juicio estético; el viajero hace juicios “desiertos”:

[L]a revelación de que el mundo puede ser comprendido en potencia por medio de nuestras facultades, incluso antes de que un acto de conocimiento tenga lugar. En este sentido, todo juicio estético es un juicio “desierto”, sin referencias a las cosas, puesto que lo que está en juego es la forma vacía del conocimiento vuelto sobre sí, alimentándose de sí mismo según esa “finalidad sin fin” que describe la estética idealista (Rodríguez, 2010, p. loc. 920).

Frente a lo expuesto, reflexionamos: el viajero como figura creadora debe vaciar el espacio que observa para poder escribir sobre él mismo. Se desata un proceso de vaciamiento en cada mirada o trazo que el viajero inicia. No importa cuántos estímulos, con cuántos agentes el expedicionario se encuentre; la desertificación del espacio es una instancia necesaria para poder hablar del territorio. En este sentido, el grado cero de civilización del que hablan los viajeros es una condición fundamental para poder construir paisaje. Una vez uniformado, se vuelve posible medir y archivar el mundo.

### c. El espacio se traduce: lo liso y lo estriado

Ahora bien, damos pie con esto último para entrar en el lente de Deleuze y Guattari (2004). Como hemos expuesto al principio de este trabajo, hacemos uso de las nociones de *lo liso* y *lo estriado* para adoptar una mirada crítica frente a las obras seleccionadas. Cuando hablamos de los diarios de principios de siglo XIX, la distinción entre *lo liso* y *lo estriado* resulta útil en tanto propone dos modelos de organizar el espacio que se entrecruzan y yuxtaponen permanentemente. Hemos dicho que los expedicionarios debieron vaciar (volver *liso*) el espacio para poder establecer una métrica (lógica propia de *lo estriado*), y de esta forma volver medible el territorio y dar origen al paisaje. Recuperando parte de la tesis de Rodríguez (2010), el vaciamiento del territorio fueguino y santacruceño fue la condición que posibilitó activar el lente científicista. Se le otorga al lente europeo la potencia de desterritorialización (Deleuze y Guattari, 2004).

También hemos notado que la naturaleza es retratada como la fuerza que se impone a la métrica imperialista, dificultando el paso de los expedicionarios y revelando violencia caótica: Rodríguez (2010) señala que los distintos componentes que hacen a la escritura de los viajeros revelan el movimiento dinámico *liso-estriado*. Las descripciones buscan enmarcar la naturaleza en datos que *estrién*, pero la primera persona avasallada por la amplitud americana desplaza la narración al espacio *liso*. “[...] lo abierto y lo cerrado organizan cualquier observación, cualquier forma de objetividad o subjetividad. El

viajero que narra y que describe se mueve entre límites. Narrar es cruzar los límites que pone la descripción” (Fermin Rodríguez, 2010, loc. 898). Entonces, se traducen una y otra vez; de estriado a liso, de liso a estriado. La traducción, como advierten Deleuze y Guattari (2004), es una operación compleja que implica someter, sobre-codificar, *dominar* el espacio liso, neutralizarlo. Neutralizar en este caso funciona como sinónimo de vaciar. A su vez, el espacio estriado no cesa de ser propagado, extendido y renovado por el espacio liso (p. 493).

Cuando pensamos este movimiento en términos meramente estéticos, lo estriado remite a la construcción de una imagen desde una visión lejana. Los autores vinculan este procedimiento con el sentido óptico. El cuadro está hecho para ser visto de lejos. Sin embargo, aunque el artista puede distanciarse de la cosa que está representando, debe acercarse a la obra para llevarla a cabo. Esto último refiere a la lógica del espacio liso, en el que las referencias y conexiones que hace el artista para construir la imagen sufren una variación continua. Para ser más específicos, la construcción de la obra y el enfrentamiento con el objeto que será representado –objeto del orden de lo liso, como el desierto, el mar, el hielo, etc.– obliga al artista a sumergirse en la amorfosidad de la naturaleza, para luego hacer resurgir la información que procesó en paisaje.

Con todo, en palabras de Deleuze y Gattari (2004): “Es como si un espacio liso se liberase, saliese del espacio estriado, no sin que exista correlación entre los dos, a continuación del uno por el otro [...]” (p. 486). Vuelve a surgir entonces la ambivalencia amorfa de *lo liso* de los textos e imágenes técnicas. Un ejemplo podrían ser los registros visuales que Martens produce. Antes bien, contextualizamos la participación del artista en la expedición por el Beagle.

#### **d. Conrad Martens: hacer el paisaje**

Tras la baja de Augustus Earle, Fitz Roy contrató en la segunda etapa de la expedición a Martens como dibujante y topógrafo, que se sumó a la expedición por el Beagle a finales de 1833. Su participación duró un año; se despidió de la expedición en noviembre de 1834 en Valparaíso, dado que Fitz Roy recibió la noticia de que el British Admiralty no le compensaría por la compra del *Adventure* (su embarcación) ni por el pago al artista.

Según el artista, el arte era el medio idóneo a través del cual se podía ver la naturaleza correctamente. Martens se había formado con Copley Fielding, presidente de la

Sociedad de Acuarelistas y uno de los maestros más destacados a principios del siglo XIX. Su docente, Fielding, se afirmó en la búsqueda de efectos atmosféricos y creía fervientemente en la capacidad del arte para captar de forma directa la verdad de la naturaleza. Estas son algunas de las experiencias que hacen al bagaje de Martens, que llevó consigo a América al salir de Inglaterra (Penhos, 2018, p. 289). Los viajeros que participaron del viaje por el Beagle confiaban –siguiendo la corriente de la época– que la palabra escrita era complementada por el imaginario figurativo para dar forma a la información científica recolectada. Ciencia y arte funcionaban como los dispositivos representacionales idóneos para hacer del espacio un conjunto de datos comprensibles y transmisibles.

Martens produjo alrededor de cuatrocientas imágenes en su trayecto por el Beagle –especialmente acuarelas y dibujos con pluma y lápiz– de los cuales más de la mitad tienen de objeto a la Patagonia, Tierra del Fuego y la costa del sur del Pacífico americano (Penhos, 2018, p. 281). Las representaciones pictóricas producidas por Martens develan los diversos modos mediante los cuales el lente moderno e imperialista de las expediciones pretendía tratar al paisaje como entidad unificada, natural y emancipada. Sin embargo, se vio decepcionado frente a Tierra del Fuego: Puerto Deseado, por ejemplo, es descrito como una región estéril poco atractiva para los ojos del viajero “[...] there is but little however to attract or interest the eye” (Organs, 1994, p. 20). Sin pensarnos lo expuesto en términos de Penhos (2028), Tierra del Fuego pone en tensión las formas de mirar supuestas por el artista, dado que las características del espacio se alejan significativamente de los convenciones artísticas aprehendidas en Europa a principios del siglo XIX.

Martens, en su paso por Santa Cruz, se impresiona por la falta de límites de la planicie que se extendía a ambas orillas de la corriente. Las primeras imágenes del río Santa Cruz que el artista registró consisten principalmente en líneas que bocetan austeramente el espacio. Posteriormente, estas imágenes eran refinadas en acuarelas y luego, vueltas grabados para ilustrar *Narratives*– la obra literaria y visual que contiene los descubrimientos de la expedición (Penhos, 2020). Conrad Martens hizo uso de un recurso topográfico típico del siglo XVII y XVIII: la adición de imágenes parciales (Penhos, 2020). La mayoría de sus registros consisten en obras de formato apaisado en bocetos de doble página. Se visualizan vistas panorámicas del espacio.



El siguiente fragmento evidencia la falta de interés que produjo en términos estéticos Santa Cruz para el artista:

25th. Up to this time I had not made a single sketch. The hills which made the boundary of our sight were at a distance varying perhaps from 1/2 a mile to 5, generally running in a direction parallel to the river unchanging in form and without end. They were in fact a succession of table lands frequently composing two or three steps or levels increasing in height as they receded from the equally level valley thro' which ran the river, and at the same time presenting a uniform surface of loose sand and gravel clearly shewing as well as by their form that the whole country was nothing but one immense alluvial deposit and that the valley had been formed by a mighty stream, diminishing at intervals, and truly producing the steps or levels above mentioned (Organ, 1994, p. 34).

Comienza declarando que es difícil poner en práctica sus capacidades de artista. Pocos son los elementos que rompen con la uniformidad del territorio. Santa Cruz se presenta como un espacio *liso*, amorfo. Tan solo está compuesto por horizontales paralelas: por detrás del río se visualiza el valle, que carece de variaciones. Si bien el artista se acerca a su objeto para buscar retratarlo, no recibe a cambio estímulo alguno que le permita llevar a cabo su producción. No hay para Martens un punto de partida desde el cual comenzar su producción. La austeridad del territorio prácticamente inhabilita el registro. Descripciones de carácter científico se entrelazan con la narración en primera persona. Si el punteo de características produce un movimiento hacia el estiaje, que la narración subjetiva desplaza hacia el espacio liso.

A continuación, presentamos un registro visual producido por Martens:



Conrad Martens, Tierra del Fuego, February, 1834. National Maritime Museum, Greenwich.

Tenemos aquí una obra producida en vivo. En el primer plano, figuran algunas rocas; el suelo es seco y predominan los marrones. Prácticamente no hay flora, tan solo un arbusto de hojas oscuras figura a la izquierda de la composición, rompiendo con la horizontalidad. La nave opera en el mismo sentido: presenta una variación a la escasez del territorio. El monte Sarmiento es para Martens el atractivo privilegiado en su paso por Tierra del Fuego. Desde su lejanía, ayuda a equilibrar la austeridad de la vista (Penhos, 2020, p. 301).

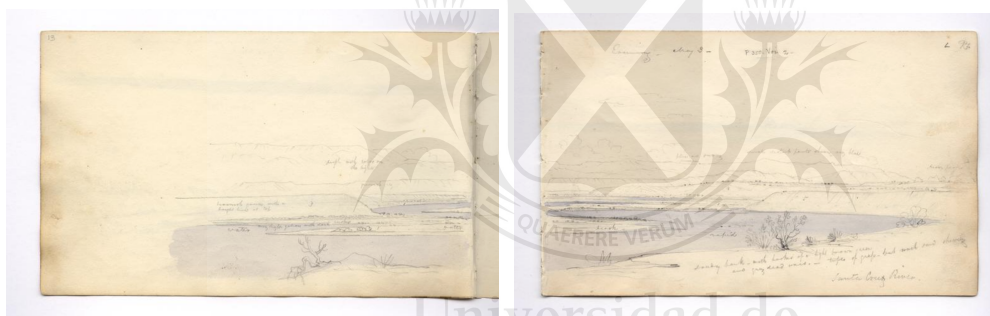
Marta Penhos (2020) indica en su análisis sobre la obra de Martens que, si bien pueden notarse virajes entre los diferentes procedimientos plásticos, a diferencia de otros viajes, las láminas litográficas respetan en gran medida los bosquejos hechos *in situ* por el artista. Puede que el espacio fueguino haya sido para los viajeros difícilmente idealizable o, al menos, embellecido mediante procedimientos prácticos que doten a las imágenes de un atractivo superior (Penhos, 2018, p. 308).

Si pensamos lo expuesto en términos de Penhos (2020), la naturaleza también se resiste y hasta logra dominar a los expedicionarios. Por momentos, el “desierto” fueguino triunfa y crece. A su vez, los dispositivos de los viajeros logran desenvolverse y establecer su metodología.

El espacio estriado está constituido por dos elementos que permiten entrelazamientos, generar una trama: las verticales y horizontales. Los expedicionarios dieron nombre a cada sitio, que hasta ese entonces era desconocido para ellos; su registro operó como intervalos dentro de un espacio que sin su intervención resultaría absolutamente amorfo a la cultura occidental. Se delimita la superficie del territorio y se le asignan cortes puntualizados que buscan designar objetivamente las características de cada zona. La insistencia de parte de los viajeros por establecer una lógica que ordene el territorio funciona como una trama que la escritura hace accesible. Lo mismo sucede con los registros visuales producidos por Martens: las convenciones del género pictórico establecen, a partir de verticales y horizontales una trama organizada –la perspectiva, por ejemplo– que vuelve accesible el territorio (Deleuze y Guattari, 2004, p. 485).

Visualizamos a continuación un boceto titulado *Cordillera of the Andes from the Santa Cruz River*, en el que se destaca, por sobre todo, una vista desolada y poco cargada de

información y recursos. Dominan los ocre y marrones en su obra de acuarela, certificando la esterilidad de la tierra que se manifiesta en sus descripciones por escrito. Con respecto a la imagen que sigue, Marta Penhos (2020) apunta que el grabador a cargo de estas obras intervino, probablemente dada la falta de elementos que vuelvan atractiva la composición, oscureció las ramas y arbustos que aparecen en la acuarela en un primer plano. A su vez figuran en el grabado –hecho por S. Bull– huesos de guanaco. Este elemento estaba señalado por Martens en su diario: “The extreme wilderness solitude of the scene was likewise much augmented by the heaps of bones, which were constantly met with” (Organ, 1994, p. 35). Según Penhos (2018), los huesos son un elemento dentro de la iconografía occidental que representa un signo de muerte. En la acuarela, el primer plano árido de la llanura se ve acentuado por las ramas secas y los huesos, mientras que la vista aérea cobra cierta solemnidad, visible en la tonalidad violácea que destaca el aire puro en la cordillera.



Conrad Martens, Cordillera of the Andes from the Santa Cruz River. University of Cambridge Digital Library.



Conrad Martens, Cordillera of the Andes from the Santa Cruz River, National Maritime Museum, Greenwich.



Conrad Martens-S. Bull, Santa Cruz River, and distant view of the Andes, Narrative tomo II. Cortesía Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Si tomamos los apuntes de Robert Fitz Roy (2006), nos encontramos con un registro similar al de Martens y Darwin. En su paso por el Estrecho de Magallanes, Fitz Roy describe el mar como un desierto difícilmente controlable: “The wind blowing strong, directly against us, and strengthening as we advanced, caused a hollow sea, that repeatedly broke over us. The tide set us through the Narrow very rapidly, but the gale was so violent that we could not show more sail than was absolutely necessary to keep the ship under command.” (Fitz Roy, 2006, p. 42). La naturaleza, en su vertiente salvaje, se le impone a los viajeros y complica su paso. No obstante, si dijimos que el espacio liso es aquel en el que se desenvuelve la guerra, el mar es personalizado y se resiste sobre el avance de la civilización con una potencia bélica. A su vez, la vista es descrita como un vacío. La extensión y el vacío parecen resultar sinónimos; el océano figura dentro del imaginario de los viajeros como un especie de desierto difícilmente abarcable. Así pues, entendemos el mar –por su extensión y preponderancia en el paisaje fueguino y santacruceño– como un espacio liso por excelencia en el que se impondrá el estriaje:

Sin duda, de esa forma, el mar, arquetipo del espacio liso, ha sido también el arquetipo de todos los estiajes del espacio liso: estriaje del desierto, estriaje del aire, estriaje de la estratosfera [...]. En el mar fue donde primero se dominó el espacio liso, y donde se encontró un modelo de organización, de imposición del estriado, válido para otros sitios [...] (Deleuze y Guattari, 2004, p. 488).

Entonces, vale aclarar: no es Tierra del Fuego un espacio liso *a priori*, pero sí es necesario hacer de Tierra del Fuego un espacio liso para permitir *a posteriori* que la maquinaria de guerra se desenvuelva allí y pueda finalmente establecerse el Estado. En estos términos, el fragmento que hemos presentado ejemplifica cómo los viajeros debieron retratar la patagonia como un caos de datos inconexos que debía ser sometido al estriaje positivista. La guerra modela el caos para volverlo orden. La Campaña del Desierto (1878-1885) y la Pacificación de Araucanía (1861-1883) serán mecanismos de violencia –vías, no fines en sí mismos– a través de las cuales el aparato estatal obtendrá posteriormente el monopolio del poder.

#### e. La desertificación del territorio

También hemos dicho que Tierra del Fuego, al estar rodeado por mar y montañas era un especie de archipiélago para los viajeros, un territorio en el medio de la nada, aislado. Si pensamos esta cuestión en términos de Deleuze (2005), el territorio fueguino podría ser pensado como una isla desierta. En tanto tal, los viajeros debieron hacer de la *isla* fueguina el origen radical y absoluto donde el Hombre recrea el mundo a partir de la isla y sobre las aguas (p. 16). Aunque habitada, no basta para que deje de ser percibida desierta. Tierra del Fuego abandona el estatuto de isla desierta cuando los expedicionarios que llegan a ella se auto proclaman creadores. Son estos mismos quienes *desertifican* para darle nombre al grado cero de civilización en el que la isla se encontraba inmersa. La isla desierta es el origen segundo en el que se recrea la vida.

Javier Uriarte (2012) piensa el desierto como un resultado, un producto. Lejos de tratarse de un espacio geográfico monótono, es un lugar que se hace, se construye producto de una previa *desertificación*. La guerra, a vistas del autor, es un hacedor de desierto por excelencia; América percibida como una *tabula rasa* en la que se establecerá el Estado necesitó de un vaciamiento previo, producto de prácticas sistemáticas de exterminio (p. 2). Mientras que en la segunda mitad del siglo XIX el desierto fue una realidad tangible, la primera mitad del siglo XIX estuvo dedicada a la eliminación de los agentes que impedían pensar al territorio como un espacio vacío a disposición de la civilización. Una vez que esta instancia se cumplió, las elites gobernadoras fueron capaces de sembrar la civilización y posibilitar aquel sueño civilizatorio que habían proyectado previamente.

En este sentido, la expedición del Beagle es la instancia en la que se identifican los agentes que componen el territorio; comienza a desenlazarse un proceso de vaciamiento que luego otorgará a la Campaña del Desierto las coordenadas para eliminar a través de la guerra los agentes que impiden pensar a la Patagonia como un vacío. Al respecto, Uriarte (2012) declara: “[...] the end of the desert as a representation coincides with the creation of the desert as a void appropriated by the state, as *solitudo*” (p. 4). Exterminio y fertilidad se manifiestan al mismo tiempo: una vez vaciado de agentes que interpongan en el proyecto civilizatorio el territorio se presenta disponible –fértil– para que se siembre la civilización.

La literatura de viajes, anclada en el espacio y a su vez, en el movimiento tiene un lugar central en el espiral de la violencia. Los modos de ver de los viajeros barbarizan aquello que se diferencia de su país natal. Lo que escapa del orden establecido produce un desconcierto tal que obliga a los viajeros a hacer de ello un agente extraterrestre. Uriarte (2012) dice lo siguiente: “The texts largely share a particular rhetoric of confusion, an uneasiness as to how, exactly, to perform the act of looking, and they constantly reveal a need to adjust or readapt the eye” (p. 5). La ambigüedad presente en los registros podría ser pensada en estos términos. El lente positivista, por momentos, deja de ser operativo y debe ser reajustado para volver a ser un dador de sentido.

El encuentro con los fueguinos, por ejemplo, abre a una lectura oximorónica del otro en la que, por un lado, el indio es el habitante del territorio, pero a su vez un alien que no corresponde al orden de las cosas. Para aniquilar la ambivalencia, el indio es desplazado a los márgenes de la vida: homogeneizado, incorporado al desierto –*desertificado*– y posteriormente, aniquilado. La experiencia de viaje es estabilizada constantemente a pesar de su naturaleza móvil: cualquier desviación que se produzca en los relatos será posteriormente saldada. En este sentido, la barbarización, animalización y deshumanización de los indios habilita que el aparato de guerra estatal se desenvuelva posteriormente.

#### **f. Desplazar el territorio a los límites de lo humano**

Continuamos el análisis, pero esta vez poniendo el foco en los agentes desde una mirada biopolítica. El territorio codificado como paisaje establece una distinción biopolítica

frente a lo humano. El método científico distancia a la naturaleza del Hombre para hacer medible aquello que lo humano debe conocer para adquirir y dominar. En este sentido, lo humano se define por oposición a aquello que puede poseer y desplazar al margen de la vida. Sin ir más lejos, Foucault (2001) declara que los estados modernos otorgan las condiciones para que determinados agentes accedan a una vida vivible, mientras que los cuerpos sin estatuto de persona carecen de amparo legal. En términos de Giorgi (2014), las vidas abandonadas –vidas *desnudas*–, propias del terreno de la *zoé*, habitan en el ámbito no reconocido del entramado biopolítico.

Para los viajeros del viaje por el Beagle, la vida animal y vegetal se hospeda dentro del paisaje unificado. Lejos de representar vidas vivibles, dichos agentes funcionan como meros datos cuantificables que conforman una unidad ontológica y ahistórica: la naturaleza. Sin embargo, la distinción *bios/zoé* no constituye dos esferas delimitadas; mejor dicho, *bios* significa la vida entre la historia y la naturaleza, que se inscribe en un límite móvil desde el cual la cultura piensa en lo no-humano (Agamben, 2020). Teniendo en cuenta las trabas que los viajeros tuvieron que enfrentar para registrar la naturaleza, podríamos decir que es en ese umbral indeterminado en el que los expedicionarios del Beagle piensan el territorio fueguino y santacruceño y lo tornan en paisaje. Allí reside la dificultad para volver mensurable dichos territorios; la escritura y el paisaje de los viajeros filtran el estatuto inestable de aquello que se busca nombrar y dominar.

#### **g. Registrar al *otro* del sur patagónico**

Según Marta Penhos (2018), las experiencias subjetivas de los naturalistas del Beagle se nutren de Tierra del Fuego, entendido como un conjunto de paisajes dados a la contemplación y a su vez, mensurables y disponibles para ser domesticados. Sus habitantes, no obstante, refuerzan este sentido, funcionando tan solo como meras indicaciones. En estos términos es que Penhos habla de Tierra del Fuego como un *paisaje con figuras* (p. 19).

Los habitantes de la patagonia sur fueron un recurso visual fundamental dentro de la iconografía producida en el paso por el Canal de Beagle. A diferencia de los escritos, no abundan registros visuales de los fueguinos. Desde el ingreso a la expedición, Fitz Roy

destaca la capacidad pictórica y paisajística de Conrad Martens. De todas formas, declara que el artista no se destaca tanto como lo hacía Earle en la representación de figuras humanas. Martens evidencia en su diario el juicio negativo que tiene de los indígenas del sur y su preferencia por los paisajes. De todas formas, vale señalar que sí hubo representaciones de los fueguinos que circularon.

A saber, el artista presentó dos tipos de registros: el primer tipo consistió en representaciones en las que los indígenas se mostraban integrados al paisaje como someras figuras delineadas; poco protagonismo adquieren en este tipo de representación. El segundo, se basó en el estudio individual de algunos indígenas: los rehenes. Los rehenes fueron los agentes que sirvieron de modelo a este tipo de representaciones. En el primer tipo, se interpreta el comportamiento de los fueguinos como agentes cuya principal intención es acercarse a los viajeros. En casi todos los registros, la mirada de los indígenas está dirigida hacia el artista. En palabras de Penhos (2020): “[...] la “pose” respondería a una concepción del paisaje donde las figuras, igual que las rocas o las plantas, son parte de un todo dado a la mirada del viajero. Esta integración figura-paisaje no es ajena a la formación de Martens” (p. 208).



Conrad Martens-Thomas Landseer, Button Island, near Woolya, Narrative tomo II. Cortesía Biblioteca Nacional de la República Argentina.



El expedicionario, como determina Penhos (2020), funciona como *voyeur*, como punto de origen objetivo que mira al *otro*. Se plantea una disponibilidad por parte de los indígenas, que siempre parecen estar disponibles para el estudio científico por parte de los expedicionarios. Los indígenas, al igual que todos los elementos que componen Tierra del Fuego, están “dados” a la contemplación. Tanto en los escritos, como en los documentos visuales los fueguinos son presentados como figuras homogéneas que aparecen en el plano tan solo como siluetas que decoran la composición.

Recuperamos de la primera expedición uno de los primeros acercamientos que los viajeros tuvieron con los fueguinos. Resulta interesante traerlo al análisis en tanto determina significativamente la forma de mirar que tendrán luego los expedicionarios del segundo viaje:

“Five days were passed at this place, during which they communicated with a few natives, of whom Captain Stokes remarks; "As might be expected from the unkindly climate in which they dwell, the personal appearance of these Indians does not exhibit, either in male or female, any indications of activity or strength. Their average height is five feet five inches; their habit of body is spare; the limbs are badly turned, and deficient in muscle; the hair of their head is black, straight, and coarse; their beards, whiskers, and eyebrows, naturally exceedingly scanty, are carefully plucked out; their forehead is low; the nose rather prominent, with dilated nostrils; their eyes are dark, and of a moderate size; the mouth is large, and the under-lip thick; their teeth are small and regular, but of bad colour. They are of a dirty copper colour; their countenance is dull, and devoid of expression. (King, 2006, p. 74).

En este fragmento, Phillip Parker King (2006) cita las observaciones que su colega hizo de los fueguinos. El clima en el que viven ya marca una primera crítica negativa y da pistas sobre lo despreciables que son considerados sus habitantes; el territorio y los fueguinos son prácticamente análogos. Con una fuerte presencia de adjetivos calificativos, Strokes describe a los fueguinos como seres débiles, cuyos cuerpos carecen de armonía. Son deficientes, frágiles, apagados, miserables. Su color de piel parece sucio.

Durante la primera expedición, Fitz Roy decidió tomar como rehenes a cuatro nativos de la Patagonia en pos de poner en prueba el siguiente proyecto educativo y misional: insertarlos en la Inglaterra “civilizada” para luego re-insertarlos en Tierra del Fuego con

el fin de que estos propaguen las prácticas propias de la civilización. Según Marta Penhos (2020), lejos de ser homogeneizados –como todos los demás indígenas– con el paisaje, a estos personajes se les reconoció su nombre propio y su pertenencia étnica, aunque posteriormente, se les otorgaron nuevos nombres, se los bautizó y educó. Uno de ellos, Jemmy Button (apodado de esta forma al ser tomado como rehén a cambio de un botón de nácar) era yámana, los demás, kaweskar (p. 340). A continuación, nos encontramos con el fragmento del *Narratives* en el que se narra el encuentro con Jemmy Button.

Afterwards we continued our route, but were stopped when in sight of the Narrow by three canoes full of natives, anxious for barter. We gave them a few beads and buttons, for some fish; and, without any previous intention, I told one of the boys in a canoe to come into our boat, and gave the man who was with him a large shining mother-of-pearl button. The boy got into my boat directly, and sat down. Seeing him and his friends seem quite contented, I pulled onwards, and, a light breeze springing up, made sail (Fitz Roy, 2006, p. 457).

Durante su estadía en Inglaterra, los indígenas fueron sometidos a exámenes de tipo científico y tomados como objetos de estudio para la ciencia. La frenología fue una de las disciplinas que sirvió de soporte para trazar continuidades entre la apariencia de los rehenes y su temperamento y cualidades. Penhos (2020) señala que los informes presentes en *Narrative* usan adjetivos calificativos tales como: “sucio”, “inmundo”, “horrible”, “desagradable” para describirlos físicamente y “renuente”, “tímido”, “sorprendido”, para referirse a su carácter y actitud. El contacto estrecho que el viajero pudo entablar con los fueguinos a partir de su captura sirvió de objeto para las largas descripciones de su diario.

Uno de los fragmentos de la obra publicada por Fitz Roy (2006) está titulado “Remarks of the Structure of the Fuegians [Observaciones sobre la estructura de los fueguinos]” (p. 142-150). Allí el autor describe meticulosamente las características de los fueguinos que ha tomado como rehenes. Con máximo detalle, Fitz Roy (2006) apunta extensas notas sobre la estructura física y mental de los fueguinos, siempre señalando su inferioridad: “Taking a general view of the head, the Propensities (the organs most exercised by a barbarian) are large and full; the Sentiments small, few of which are ever called into action, except cautiousness and firmness, which are large; finally, the

Intellectual organs, which are chiefly used by man in a civilized state, are small” (p. 145).

La distinción barbarie-civilización aparece en este fragmento, acercándonos un ejemplo en el que se manifiesta explícitamente la distinción biopolítica humano-no humano. Su inhumanidad aparece a la vez justificada científicamente, a través de medidas que establecen la frontera que los separa de los europeos. Este tipo de operaciones son las que posteriormente legalizarán el avance de la llamada civilización sobre territorio indígena; al no ser considerado su estatuto de persona, su extinción y la violencia ejercida sobre sus cuerpos no tendrá peso político. En esta sección, también figuran todo tipo de medidas sobre las distintas partes del cuerpo: tamaño del tórax, del abdomen, de los brazos, etc. A su vez, incluye descripciones sobre cómo los fueguinos se vinculan con su hábitat.

Vale aclarar que, a pesar de que las notas del viajero sobre los rasgos fisonómicos de los fueguinos evidencian un juicio negativo, Fitz Roy señala posteriormente el avance notable que hacen los rehenes al entrar en contacto con la civilización occidental. En este sentido, en el caso particular de los rehenes, Fitz Roy no los condena a la animalización absoluta, sino que cree que su proyecto europeizante podría acercar a los personajes a la humanidad. Las costumbres y la educación inglesa funcionan efectivamente como dos dispositivos que logran mejorar las facciones de los indígenas. También, señala mejoras morales en los fueguinos. En Walthamstow, donde los fueguinos residieron para ser educados, el director de la escuela resaltó la buena disposición, la calma y limpieza de los fueguinos, al contrario de lo que suponía. Fitz Roy parece buscar fervientemente la redención de los rehenes fueguinos de su “salvajismo” (Penhos, 2020, p. 359).

Si bien la amplia mayoría de fueguinos, son figurados y descritos como una masa homogénea –a excepción de los rehenes–, son un entretenimiento para los viajeros durante su paso por el Beagle. Dentro del desierto que es la patagonia, el encuentro con los fueguinos en distintas costas funciona como un salto de calidad dentro de la monotonía diaria: “Although the presence of the natives did not in general please me, because it naturally put a stop to all work; yet, on this occasion it was agreeable, as it tended in some measure to enliven the monotonous manner in which we passed our

days.” (Fitz Roy, 2006, p. 170). En este fragmento, queda claro que aunque los fueguinos interrumpen el plan de trabajo, revitalizan la experiencia llana de los expedicionarios.

Por su parte, Charles Darwin también evidencia en los diarios de viaje su juicio negativo sobre los fueguinos. Penhos (2020) llama la atención respecto de lo siguiente: lejos de centrarse en su aspecto fisionómico, Darwin señala la abyección de los fueguinos. A diferencia de Fitz Roy, que acude a palabras tales como “salvaje”, “bárbaro”, entre otras, para describirlos, Darwin escribe sobre su carácter abyecto. No es su supuesta suciedad o anormalidad la que sorprende al viajero, sino la perturbación que en el autor provoca el carácter ambiguo de los fueguinos, fuera del orden “normal” de las cosas. Their very attitudes were abject, and the expression of their countenances distrustful, surprised, and startled” (Darwin, 2006, p. 229). Posteriormente, repite: “These were the most abject and miserable creatures I any where beheld” (Darwin, 2006, p. 236). Los fueguinos perturban el orden dado, los supuestos que hacen al género humano. El fueguino es descrito como un sujeto que escapa a los límites de la representación.

### 3. *El viaje por el Beagle*, Luis F. Benedit

Tanto los viajeros del Beagle, como Luis F. Benedit adhieren a una noción de paisaje como territorio emancipado de la intervención humana y, a saber, natural por definición. Sobre la serie *El viaje por el Beagle* (1986-1988), Benedit postula lo siguiente: “No se porqué hace años tengo la sensación de que al pintar una obra sin referencia a nada, sin argumento, cometo un acto, algo indecente, petulante, hacia los demás. Que no tengo derecho a imponer una imagen de la que yo solo conozco el impulso que la hizo nacer” (p. 120). Desde el punto de vista de Benedit, los viajeros del Beagle *dan origen* al paisaje; por su parte, el artista contemporáneo se considera a sí mismo como una suerte de historiador de las formas científicas. Pareciera que, ante la ambivalencia que produce crear desde el vacío, el artista decide recuperar el imaginario visual que otros “han originado *desde el vacío*”.

#### a. Antecedentes

Luis F. Benedit (1937-2011) fue uno de los artistas plásticos argentinos más destacados de la segunda mitad del siglo XX. A lo largo de su trayectoria, buscó reflexionar acerca de la identidad cultural propia y nacional. Hizo uso de la tradición e historia argentina para transformar elementos, circunstancias e hitos en materia poética (Tager, 1992, p. 83). Se propone, desde distintos enfoques, revivir momentos constitutivos de un pasado fundacional en pos de reubicar su significado dentro de la modernidad. Artista y arquitecto, Benedit produjo proyectos que proponen tramas y ambientes artificiales, ficcionales. Se interesó fervientemente en dilucidar el vínculo dialéctico entre los binomios naturaleza-cultura y Arte-Ciencia. Hizo uso de técnicas y fuentes científicas para investigar las costumbres y la memoria nacional que luego corporizó en obras de arte.

En 1970, Benedit presentó en la Bienal de Venecia el diseño proyectual *Biotrón*. Consistió en un hábitat artificial de plexiglás. De unos tres metros de alto, este microambiente contaba con veinticuatro flores artificiales en su interior que secretaban un jarabe de azúcar, dosificado con un control remoto. En su interior, el artista introdujo cuatro mil abejas, aunque no les impidió la salida del hábitat. El panel de observación contaba con una apertura que conectaba a las abejas al exterior del espacio, en caso de que las mismas eligieran alimentarse de las flores de los jardines de la Bienal.

Emulando un dispositivo de laboratorio, Bénédict se propuso investigar el grado de adaptabilidad de las abejas en un ambiente artificial. Las abejas eligieron alimentarse del jarabe que proveían las flores artificiales. El artista buscó activamente condicionar el comportamiento de las abejas; a su vez, propuso el proyecto como analogía a los cambios que sufren las personas cuando pasan de vivir en un medio rural (asociado con lo natural) a un medio urbano (asociado con la civilización y la modernidad) (Tager, 1992, p. 83).

Bénédict se interesó en la fenomenología social del comportamiento de insectos, animales y plantas, haciendo de los resultados que obtuvo en sus proyectos un instructivo para el espectador. Se esforzó por crear microcosmos naturales dentro de un entramado urbano, intentando marcar de esta forma su distinción. Los laberintos para insectos, animales y seres humanos son descritos por el artista como hábitats para ser recorridos por sus protagonistas y observados por sus espectadores, quienes de otra forma no tendrían acceso debido a su vida en la urbe. Busca poner al espectador delante del “enfrentamiento natural/artificial” (Andermann, 2018).

Hacemos un somero recorrido por la trayectoria de Bénédict para comenzar a dilucidar cómo el artista se esforzó por dejar en evidencia la distinción entre naturaleza y cultura. De todas formas, no nos queda claro cuál fue la intención. Andermann (2018) se pregunta al respecto: “[...] si nosotros podemos aprender algo del aprendizaje de estos seres, ¿eso que aprendemos es realmente un orden natural o no más bien su reordenamiento, su capacidad de adaptarse a las condiciones artificiales que les brinda la «civilización»?” (loc. 5837). Se produce un movimiento similar en todas sus obras: el artista parte de un modelo científico para luego entablar un vínculo con el arte como medio social y cultural. El arte resulta ser la puerta de ingreso para la civilización a un orden virginal de la naturaleza. Sin embargo, cuestionamos: ¿de qué se fundamenta la naturaleza de estos seres? A su vez, pareciera entreverse un enfoque nostálgico y un tanto pedagógico en su producción. El ser humano alienado por el ritmo de la modernidad debe volver a familiarizarse con los ciclos y ritmos de lo “meramente natural”.

Previo a la serie *El viaje por el Beagle* (1986-1988), Bénédict presenta una serie de trabajos que consisten en objetos propios de la pampa rural apartados de su función

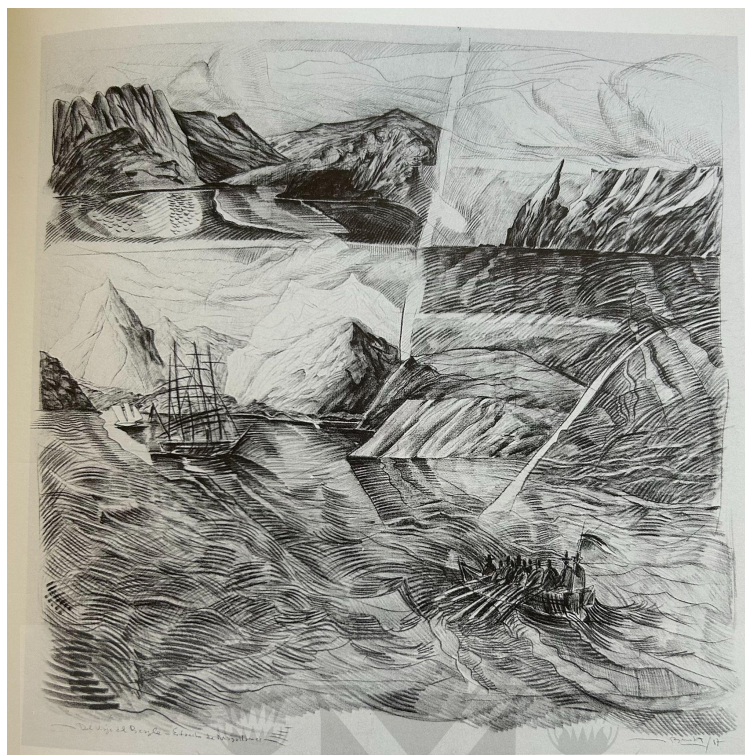
original. *Cuchillo* (1978) se trata del objeto mismo dentro de una caja de madera pulcra. Al perder su función utilitaria, la obra tan solo es un vestigio inútil. El cuchillo está cubierto en plomo, ni siquiera sirve para cortar. La herramienta que, según el artista, probaba el dominio que el hombre tenía sobre lo natural, que era para el gaucho un arma de supervivencia ha quedado obsoleta: “[...] el rol del gaucho en el campo deja de ser el de conquistador de lo inhóspito para convertirlo en vehículo de la conquista mecánica. Tradicionalmente el gaucho tenía una imagen viril, digna. La abundancia de la pampa necesita de una persona que pudiera hacerse cargo de ella” (Tager, 1992, p. 91).

Benedit le otorga a sus herramientas una significancia monumental: los objetos devienen en una materialización histórica. Son pensados como el vestigio de un pasado primordial. Si los viajeros del siglo XIX fueron quienes se encontraron en primera instancia con lo salvaje, las obras de Benedit muestran una cierta nostalgia sobre un tiempo en el que la naturaleza comenzaba a ser adoctrinada; sus obras buscan dejar en evidencia que ya no es necesario en tiempos modernos hacer uso de aquellos dispositivos para domesticar la naturaleza; la naturaleza en la actualidad ya está al servicio de la vida institucional.

#### **b. La ciencia como materia poética**

A principios de los ‘80, Benedit comienza a trabajar con diversas técnicas en un mismo soporte: integra objetos, acuarelas y dibujos. *El viaje del Beagle* (1986-1988) es un ejemplo de esta modalidad de trabajo. Recurre a los registros de los viajeros como fuente científica para luego torcerlos y desviarlos hacia una nueva estética. El dibujo es el medio privilegiado posiblemente por su familiaridad con los registros visuales de los viajeros. Benedit busca nuevamente reinventar los principios de la ciencia y hacer de ella un medio artístico.

En *Del viaje del Beagle - Estrecho de Magallanes* (carbonilla sobre tela, 200 x 200 cm, 1987), por ejemplo, presenta una vista de la embarcación navegando con las montañas de fondo. El plano está fragmentado en tres partes, rompiendo con la perspectiva. Notamos, en este sentido, un rastro de las convenciones iconográficas de la historieta. La obra adquiere un carácter narrativo al presentar tres encuadres distintos que enfocan en distintos planos del territorio. Si bien se trata de una obra figurativa, lejos está de intentar ser realista. Los trazos de carbonilla tienen un carácter violento, decidido.



*Del viaje del Beagle - Estrecho de Magallanes*, 1987. Carbonilla sobre tela, 200 x 200 cm. XIX Bienal de San Pablo.

En *Del viaje del Beagle - Delfín Fitz Roy* (1987) nos encontramos con una técnica mixta que integra acuarela y objetos. En un primer plano, vemos un delfín austral de gran escala que flota sobre el agua. La figura escapa de la perspectiva aérea que ordena el resto de la obra. Tanto en el extremo inferior izquierdo como en el extremo superior derecho visualizamos icebergs; el primero está hecho con papel blanco y el segundo, pintado con acuarela. Hacia la derecha, debajo del iceberg de acuarela, hay una pequeña embarcación con seis hombres a bordo. Resalta la pequeñez de los marinos frente a la magnitud del delfín, los icebergs y del mar. En la parte superior, aparece centrado un arpon de madera y resina epoxi que corta la composición en dos: por un lado, el delfín, por el otro, la embarcación. El principal actor en la obra es la figura animal; la embarcación tiene un carácter difuso y un tanto secundario.





*Del viaje del Beagle - Delfín Fitz Roy, 1987. Acuarela y gouache sobre papel y objeto, 170 x 230 x 10 cm. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.*

*Del viaje del Beagle - Río Santa Cruz, Quebrada de Basalto* (acuarela sobre papel, 142 x 208 cm., 1987) presenta una vista del Río Santa Cruz. Predomina una paleta amarronada y destaca la aridez del paisaje, compuesto por colinas bajas. En el centro de la composición visualizamos el río. En el primer plano, figura un animal no identificado que aparece nuevamente adherido en la parte superior de la composición fondo negro. También visualizamos recortes de tela adheridos en la parte superior e inferior que parecen ser vistas detalle del pelaje del animal. Aparece el animal inserto en el paisaje, una reinención de tipo científicista que retrata al animal aislado de su entorno y algunos detalles del mismo.



*Del viaje del Beagle - Río Santa Cruz, Quebrada de Basalto, 1987. 130 x 177 cm. Acuarela sobre papel. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.*

La obra *Del viaje del Beagle - Patagones y Fueguinos, 1987* (acuarela sobre papel, madera, resina epoxi) se trata de una composición compleja en la que se yuxtaponen tres escenas. En un primer plano, aparece un fueguino con el rostro pintado de rojo y su cuerpo cubierto de cuero animal. A su alrededor hay tres lobos que miran en distintas direcciones. En su segundo plano, una fueguina también cubierta con cueros y con el rostro pintado. A lo lejos visualizamos montañas cubiertas de nieve; predominan el blanco y los azules. Los rasgos de los fueguinos son expresivos y muy definidos. En el extremo inferior derecho figuran dos recortes solapados; en el primero hay un pájaro con un fondo negro. En el segundo, vemos dos patagones con poncho. Sus rasgos faciales son más bien rígidos y un tanto caricaturescos.

Dos objetos que yacen en el centro de la composición. Consisten en palos de madera con cabezas de animales en la punta hechos con resina epoxi. En ambos extremos de la obra, también hay dos palos de madera. El objeto de la derecha también tiene modelado en la punta la cabeza de un pájaro. La rama de la izquierda cuenta con ramificaciones, que a su vez están unidas por un palo que corta perpendicularmente el tope de las ramas. Sobre la última, una pequeña representación escultórica de un fueguino camina sobre

rocas con un arpón en la mano. El artista rompe con el marco e interconecta narrativas dentro de un mismo soporte.



*Del viaje del Beagle - Patagones y Fueguinos, 1987. Acuarela sobre papel y objetos: madera, resina epoxi, oleo y esmalte. 167 x 245 x 20 cm. Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires.*

Benedict deja en evidencia el poder cultural del paisaje como modelador de un imaginario nacional. Los modos de ver de los expedicionarios se establecen como principio de realidad. Frente a esta cuestión, traemos nuevamente al análisis la definición de paisaje con la que venimos trabajando. El paisaje como medio cultural desempeña un doble rol: por un lado, naturaliza una construcción cultural y social, representando un mundo artificial como si estuviera simplemente dado y fuera inevitable. Por otro lado, hacer operativa esa representación interpelando a su espectador, determinando la vista y el lugar (Mitchell, 1994, p. 2). En este sentido, Benedict le otorga al repertorio visual de los viajeros estatuto de verdad. A su vez, el artista se postula como “espectador ideal”. En una primera instancia, recurre a la producción visual y narrativa de los beagleanos para establecer un punto de partida desde el cual mirar el principio de la historia. En una segunda instancia, rompe con las

convenciones clásicas del género pictórico; hace de lo natural una forma artística. El paisaje funciona como una base en la que Benedit puede desenvolverse libremente.

### **c. Los registros científicos como soporte para el artista**

En estos términos, la diferencia primordial entre los expedicionarios y Benedit (1990) está en la aparente potestad para poder medir y archivar el mundo; mientras que los primeros llevaron a cabo un proceso expansivo de uniformización y normalización del territorio, el segundo duda de su propia capacidad para dar origen. Frente a esta encrucijada, Benedit postula, como punto de partida, el viaje por el Beagle; allí encuentra, o al menos, encamina “una búsqueda desesperada de identidad cultural” (p. 120). La naturaleza *beagleana*, como principio histórico y grado cero de civilización, es fundamento de verdad para la producción artística de Benedit. Al respecto, hemos dicho anteriormente que el paisaje podría entenderse como proyección idealizada del imperialismo. Presenta, por un lado, un punto de origen y, por otro, revela fantasías utópicas e imágenes fracturadas de ambivalencia y resistencia (Mitchell, 1994, p. 10). Benedit cree fervientemente en la fantasía imperial; incluso encuentra en ella.

De todas formas, el artista se diferencia del trabajo ilustrativo que hicieron los viajeros. Nos proponemos a continuación pensar la obra de Benedit bajo el lente de los conceptos *lo liso y lo estriado*. Los artistas viajeros determinan que el territorio americano estaba configurado bajo una lógica espacial nómada, amorfa –propia de la naturaleza desprovista de civilización europea. A partir de este “vaciamiento” se busca activamente comenzar a establecer una lógica espacial sedentaria. Fue necesario un proceso de *desertificación* para hacer de la patagonia sur una *tabula rasa* en la que los viajeros pudieran desplegar sus formas científicas de codificar lo natural. Posteriormente, esto dio pie al avance del Estado sobre territorio indígena. Ahora bien, Benedit (1990) postula lo siguiente:

Hace dos años que trabajo referido al viaje del Beagle. No trato de hacer una ilustración gigante, sino que produzco piezas sueltas a impulso de lecturas, fotos viejas y grabados de época. No estoy seguro si toda esta reflexión sobre nuestro origen es una búsqueda desesperada de identidad cultural, o como dije antes, una simple excusa para ejercer el inefable placer de pintar todos los días (p. 120).

Deslumbramos varias cosas en este fragmento. Visto desde el binarismo *liso-estriado*, pareciera que el artista asume que su obra produce un desplazamiento estético de lo estriado a lo liso. Mientras que las obras de los viajeros resultan un punto de partida objetivo, él se permite romper con la figuración centrada en la representación. Benedit produce piezas sueltas; los registros naturalistas son ante todo una inspiración para un proceso sin restricciones. En este sentido, en línea con los postulados de Deleuze y Guattari (2004), el espacio estriado de la lógica científica es restituido, devuelto a la amorfosidad del espacio creativo. *El desierto* conceptual y ontológico de la obra de arte contemporánea hace de los intervalos fijos impuestos por la ciencia un potencial creativo que se abre a una nueva figuración.

Mientras que los viajeros subordinan el trayecto a los puntos descubiertos e incorporados a la enciclopedia occidental, la obra de Benedit subordina los puntos (las imágenes y los registros escritos de cada sitio descubierto) al trayecto indefinido de la producción artística. La obra de Benedit a vistas de Deleuze y Guattari (2004), correspondería a un modelo estético del orden de lo liso. La visión próxima a los objetos seleccionados arbitrariamente inaugura una lógica de selección en la que la premisa es la variación continua de referencias. Si bien se parte del estiaje –del modelo científico de los viajeros– propone una modalidad productiva guiada por la percepción.

Asimismo, Benedit (1990) duda de si este trabajo se trata de una búsqueda desesperada de identidad cultural. Traemos nuevamente al análisis los supuestos de Uriarte (2012). El autor dice que los expedicionarios del siglo XIX, frente al territorio americano, sufrieron un especie de extrañamiento que provocó en ellos un sentimiento de extranjería, no solo hacia lo desconocido, sino frente a su historia y su origen natal. De todas formas, el sentimiento de extranjería no es un factor que le impida a los viajeros llevar a cabo un registro. Al contrario: hacer de lo ajeno algo desconocido permite hacer de ello un objeto por descubrir, romper con el grado cero de civilización. Podríamos decir que Benedit vuelve a restablecer la pregunta sobre el principio, y a su vez, vuelve a poner en cuestión la propia identidad.

#### 4. *El botón de nácar*, Patricio Guzmán

Nos proponemos en esta instancia del trabajo traer al análisis la obra de Patricio Guzmán *El botón de nácar* (2015). La película –que se desplaza entre el género documental, el ensayo y el testimonio– abre nuevas lecturas sobre la colonización del territorio patagónico, centrando su mirada en Chile. Construye una especie de genealogía, trazando continuidades entre los primeros registros visuales que producen los viajeros en su paso por el sur chileno, la ocupación de la Patagonia y Araucanía por parte de los Estados chileno y argentino y las violencias que estos eventos ejercen sobre las comunidades originarias (Carmen Caña Gimenez, 2020).

Pero, a diferencia de las producciones que analizamos anteriormente, la película postula a la naturaleza como el agente principal que habilita nuevas formas de contar y revisar la historia. En este sentido, propone una ética de lo impersonal que trasciende los límites de lo humano y busca recopilar los rastros de memoria que yacen en el territorio (Caña Gimenez, 2020). Asimismo, las representaciones del territorio y la recopilación de testimonios indígenas buscan abrirse a nuevas significaciones. En palabras de María del Carmen Caña Gimenez (2020), Guzmán desnaturaliza el discurso hegemónico sobre el éxito del proceso de modernización neoliberal, propone una ética y una política de lo impersonal centrada en la naturaleza como forma de reparar el dolor de las víctimas de la violencia estatal, y crea un sentido de justicia frente a las violaciones de los derechos humanos en Chile. (p. 157).

Al respecto, nos hacemos algunas preguntas. En este impulso por querer entrelazar el exterminio indígena con los crímenes de lesa humanidad ¿No se estarían reduciendo las especificidades de cada evento histórico a una misma línea de análisis? Establecer una misma clave de lectura puede resultar en conjeturas. A su vez, pareciera presentarse el testimonio indígena como informante nativo de la “verdadera naturaleza” productiva y sensible del territorio. En estos términos, la modernidad es presentada como un modelo que pervierte la dirección política, económica y cultural de Chile. Al respecto, nos preguntamos: ¿En que medida no está funcionando el dispositivo etnográfico? Por momentos, Guzmán parece proponer una vuelta a lo natural –a los ciclos del agua– que desencadena en una hiper-romanización del territorio. Por último, señalamos que los

testimonios son planteados como los últimos vestigios indígenas, condenando a las comunidades a la desaparición.

Si las expediciones científicas del siglo XIX al sur patagónico se ocuparon de afianzar las lógicas positivistas que posteriormente inauguraron el tratamiento biopolítico de los cuerpos, *El botón de nácar* (2015) realiza la operación contraria. La película trata de desenlazar el nudo entre liberalismo, neoliberalismo, biopolítica y militarismo mediante la deconstrucción de la mirada positivista sobre el territorio y los pueblos que lo habitaban (Caña Gimenez, 2020, p. 157). El documental hace un relevamiento histórico sobre la animalidad, la barbarie y la naturaleza en tanto agentes políticos. Aquella herencia monstruosa que sistemáticamente había sido desplazada por los relatos hegemónicos pasa a un primer plano para dejar en evidencia otras formas de habitar el mundo.

#### **a. Agenciar la naturaleza**

El viaje por el Beagle, al igual que muchas expediciones a lo largo de América, catalogaron de salvajes e incivilizados a los indios que encontraron a su paso. La película busca dejar esta operación en evidencia: el desplazamiento a los márgenes de lo humano justificó la guerra, la posterior expropiación de tierras a manos del Estado y la aniquilación de los pueblos originarios. El racismo de Estado descalificó el valor de la vida de aquellos que se diferenciaban de la civilización europea y avaló su destrucción.

Retomamos entonces algunos de los fragmentos de la película *El botón de nácar* (2015) bajo el lente biopolítico. El documental nos acerca a los eventos que transcurrieron en 1883 en Chile: el Estado declaró que los indígenas eran corruptos, ladrones de ovejas y bárbaros. En aquel entonces, los colonos chilenos comenzaron a establecerse en territorio indígena con el apoyo de grandes compañías ganaderas. Amplias extensiones de tierra fueron compradas u ocupadas para establecer la ganadería como principal actividad productiva. *El botón de nácar* (2015) enfatiza en que en ese entonces comenzó el exterminio de los pueblos del sur; ninguna de esas masacres significó culpabilidad para quienes las cometieron.

Frente a la violencia que esto conllevó, muchos de ellos buscaron refugio en la isla Dawson. Allí residía la misión principal, que buscó domesticar a los indígenas,

quitándoles sus creencias, sus lenguas, sus canoas. Fueron vestidos con ropas traídas de la civilización que habían estado en contacto con enfermedades ajenas a las regiones donde los indígenas habitaban. Dada la falta de defensas, la mayoría enfermó y murió en un plazo de 50 años. Los pocos que sobrevivieron, quedaron expuestos a los cazadores de indios; cuenta el documental que los ganaderos pagaban 1 libra por cada testículo de hombre, una libra por cada seno de mujer, 1/2 libra por una oreja de niño.

En términos de Agamben (2018) podríamos decir que las comunidades indígenas fueron incluidas en el ordenamiento jurídico-político dentro de una zona de indiferencia en dos niveles. Por un lado, tomamos el caso de los cazadores de indios como un ejemplo claro de la violencia latente en la sociedad chilena. Aquí no hay un ejército centralizado; son los cazadores quienes actúan por mano propia y deciden darle muerte a los indios para recibir una remuneración a cambio. No hay amparo estatal para las comunidades. El pensamiento positivista funciona como la filosofía necesaria que establece la necesidad de progreso en términos económicos. Para que esto sea posible, es necesario desplazar a los márgenes de la estatalidad a los indígenas.

El indio racializado y bárbaro es aniquilado a fin de establecer un nuevo orden económico. Hemos dicho que el campo de intervención de la biopolítica se corporiza en los organismos administrativos que regulan los ciclos biológicos de los cuerpos y las poblaciones haciendo vivir y dejando vivir; en este caso, los indígenas carecen de estatuto de persona, no hay siquiera registro de sus muertes. El racismo de Estado es el medio que habilita la desaparición de las comunidades originarias; a vistas del Estado moderno, se trata de un mal (o un bien) menor en pos del progreso de la nación.

Por otro lado, la misión de la isla Dawson habita en la zona gris entre el interior y el exterior del estado chileno. Allí, en esa frontera indefinida, se abandonan a la muerte las vidas de los indígenas. La misión de la isla Dawson ampara a las comunidades con la condición de amputarles su cultura; no hay lugar dentro de la cultura occidental para el saber amerindio. Tal vez fue tal la violencia simbólica ejercida, que terminó teniendo un impacto literal en sus cuerpos: las ropas impregnadas de virus ajenos a la región termina por hacerlos desaparecer. No hay mediaciones entre la cultura occidental y la amerindia, la primera devoró a la segunda.



Carmen Caña Gimenez (2020) resalta la efectividad con la que la película evidencia los dispositivos que permitieron pensar la diferencia racial por parte de los expedicionarios y el Estado chileno (p. 167). La categorización científica en razas fue el dispositivo regulador fundamental en este régimen de dominación biopolítica. El *otro*— el degenerado, el bárbaro— es percibido como un peligro (ya sea interno o externo) para la población normalizada. Volviendo a los postulados de Foucault (2001): “La raza, el racismo, son la condición que hace aceptable dar muerte en una sociedad de normalización” (p. 231). El bárbaro según Foucault —el americano, el *otro*, el incivilizado — no es un hombre de la naturaleza que está en un estado de guerra previo a la estatización, ligado a una historia previa. El fueguino es un ser monstruoso que esta en el fondo (p. 182). Debe ser asesinado para dar inicio al cronómetro del progreso. El racismo es entonces la condición fundamental para poder dejar morir al *otro*. Es la condición que habilita ejercer el derecho a matar, tanto de forma directa como indirecta: exponer a la muerte, aumentar el riesgo de muerte de algunos o expulsar, rechazar (exponer a aquel cuya vida no vale al Estado a la muerte política).

**b. Los registros fotográficos: un somero acercamiento a otras formas de registrar y dominar**

Asimismo, *El botón de nácar* (2015) pone a disposición otra forma de representación visual: los archivos fotográficos. El documental presenta imágenes icónicas de la comunidades amerindias, tomadas entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Intercaladas con paisajes y testimonios, permiten desplazamientos espacio-temporales que dan testimonio de diversos momentos en los que el lente occidental exotizaba las prácticas indígenas. En algunas de ellas, sus cuerpos se presentan desnudos y pintados con máscaras cubriendo sus rostros; en otras, se presentan retratos. También, se aparecen imágenes de las comunidades en la isla Dawson. Nos interesan particularmente las registros de la comunidad Selk’nam en las que están llevando a cabo la ceremonia de iniciación masculina *hain*.

Las fuentes resultan poco confiables si queremos hacer cualquier tipo de determinación sobre las prácticas ceremoniales de la comunidad. Es difícil declarar con precisión cuales fueron los intereses y sesgos de quienes fotografiaron estas escenas. De todas formas, sí comprendemos que las fotografías fueron tomadas con la intención de seguir ampliando la enciclopedia occidental; en este caso, seguir detallando las prácticas

“exóticas” de los indios del sur patagónico. En este sentido, los documentos siguen la misma línea de trabajo que los registros visuales producidos a principios del siglo XIX, aunque con otras posibilidades tecnológicas. Según las investigaciones revisadas, la ceremonia *hein* tenía una doble intención: por un lado, la iniciación de hombres jóvenes a la adultez, por otro, el control de las mujeres mediante la representación de espíritus por parte de hombres ya iniciados.

Según Dánae Fiore (2005), cada diseño visual en el ritual *hein* representaba a un espíritu *So'ort*, que referían a distintos puntos cardinales:

Los *So'ort* llevaban un diseño básico consistente en un fondo de color al cual se le superponían grandes puntos blancos en el tronco y los muslos y una faja blanca pintada en la máscara, sobre el área de los ojos. *So'ort* representaba a un chamán mítico, un ancestro que había sido transformado en una pequeña lechuza blanca: los grandes puntos y faja blancos representan su plumaje (Fiore, año, p.118).

La imagen a continuación presenta a tres Selk'nam con sus cuerpos cubiertos de arcilla en algunos sectores, y otros con hileras de puntos pintadas. Resulta interesante remarcar que, para principios del siglo XX, la comunidad ya había adoptado parcialmente la vestimenta occidental. Esporádicamente usaban su vestimenta tradicional, muchas veces a pedido de los fotógrafos (Fiore, 2005).

Universidad de  
San Andrés



Tres espíritus *So'ort* en la ceremonia del *hain* (foto tomada por Gusinde en 1923 y publicada por Gusinde 1989 [1939], Fiore, p. 119).

Haremos un análisis del documento visual en términos de Deleuze y Guattari (2001). Proponemos una lectura posible del lugar que pudo haber adquirido la práctica amerindia *heim* frente al lente imperialista. Nos limitamos a hablar de la imagen en términos estéticos, sin entrar en la pregunta de si se trata o no una práctica artística. Sin embargo, usaremos la palabra “arte” para adecuarnos a la modalidad que Deleuze y Guattari (2001) proponen al pensar la estética bajo las nociones de lo liso y lo estriado. En términos estéticos, lo liso resulta, como es esperable, objeto de la visión próxima y elemento del espacio háptico. La experiencia ritual activaría los sentidos táctil, visual y auditivo. En este sentido, toda práctica que se aleje de las formas de mirar propias del lente europeo son desplazadas en el campo de lo liso.

Los trazos de pintura se imprimen en el cuerpo: “Las conexiones no implican ningún espacio ambiente en el que la multiplicidad estaría inmersa, y que proporcionaría una invariancia a las distancias [...]” (Deleuze y Guattari, 2001, p. 501). Los espíritus *So'ort* se desplazan por el espacio, entran en contacto con otras personas de la comunidad. El arte nómada resulta absolutamente antagónico al paisaje –medio privilegiado para el lente imperialista. Si el segundo está asociado a la construcción visual desde un punto

de vista lejano, la primera propone una variación continua de sus orientaciones en tanto radica en el cuerpo mismo.

### **c. El sur chileno: una isla desierta**

Entre otras cuestiones, la película enfatiza en que Chile, delimitado por la cordillera y el océano, es un archipiélago. En términos deleuzianos (2005), hacer del territorio una isla funcionaría como una forma de generar vacío. El espacio delimitado por extensiones naturales le permite al europeo reiniciar el mundo ¿De qué modo? primero, consagrando el desierto; segundo, rompiendo con él. Para ser más precisos, una vez que se encuentra con el territorio, el hombre blanco pone fin con el grado cero de civilización. Su lente instala una cronología que hace del territorio una instancia pre-histórica que pronto será trascendida. Por supuesto, y siguiendo los presupuestos de nuestros autores, la isla desierta es imaginaria y no geográfica (Deleuze, 2005, p. 18).

Frente a este postulado, nos preguntamos si Guzmán no estaría vaciando el territorio, al igual que los expedicionarios del siglo XIX. Aunque haciendo una valoración positiva, el autor hace de Chile una isla desierta, o más bien, hace del tiempo pre-imperialista un tiempo distante y romántico en el que la naturaleza habitaba sin intervención de la cultura. El director presenta a Chile como un archipiélago en términos geográficos, que a su vez, también es definido en términos simbólicos antes de que los expedicionarios comenzaran a instalar una métrica de orden occidental.

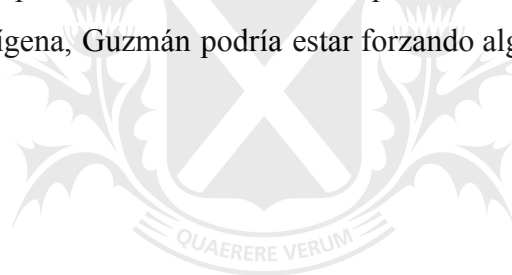
Guzmán recupera las formas en las que los indígenas de la patagonia austral habitaban el territorio. Señala, a su vez, la diferencia abismal de estas modalidades frente a las de Chile actual. Las comunidades indígenas eran nómadas y vivían en canoas:

[...] viajaban por el agua, vivían sumergidos en el agua, comían lo que el agua traía. Llegaron hace diez mil años. Eran nómades del agua, vivían en clanes y se movían por los fiordos. Viajaban de isla en isla. Cada familia tenía un fuego que ardía en el centro de la canoa. Existían cinco grupos: los kawéskar, los selk'nam y aónikenk, chonos, los haush y los yámanas. Todos caminaban sobre el mar (Guzman, 2015, min.?).

El director presenta una mirada nostálgica sobre las formas en que los amerindios se vinculaban con el espacio. Señala que la ocupación militar por parte del Estado chileno a mediados del siglo XIX instaló la ganadería como principal práctica productiva. La

población chilena, perdió desde entonces la intimidad con el mar. Chile es figurado como una isla aislada por la cordillera que carece de una tradición marítima, que niega el océano pacífico. A diferencia de los chilenos, las comunidades indígenas piensan el agua como un concepto inseparable de la vida. El narrador acude a su propia experiencia para contarnos que siempre le tuvo miedo al agua. Gabriela Paterito, de origen kaweskar, convivió toda su vida con el agua, aceptando los peligros y los aportes del mar; por el contrario, Guzmán, que se siente chileno, no convive con el mar.

Si bien posee un fuerte carácter poético, la hipótesis de Guzmán tiende a homogeneizar las particularidades de cada comunidad. Por ejemplo, los integrantes de la comunidad Selk'ham eran principalmente cazadores-recolectores pedestres y los Yámana, cazadores-recolectores marítimos. Declarar que todos los pueblos del sur vivían en el agua puede resultar en inespecificidades. En este afán por establecer la oposición entre la cultura chilena y la indígena, Guzmán podría estar forzando algunos datos a favor de su narrativa.



Universidad de  
**San Andrés**

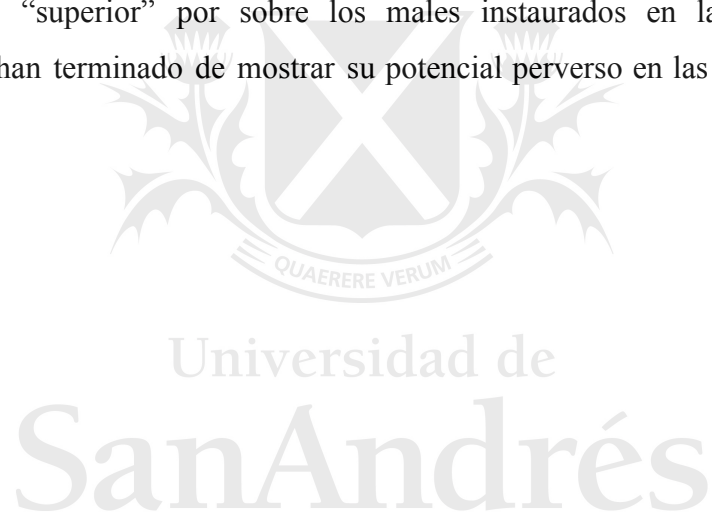
## Consideraciones finales

En definitiva, la literatura de viajes ha vaciado sistemáticamente el territorio latinoamericano para luego establecer una lógica civilizatoria europea. La patagonia sur tal vez, a vistas de los expedicionarios, resultó menos atractiva en comparación a otras zonas. De todas formas, sea cual sea el caso, declarar el vacío no refiere a una cuestión geográfica. Más bien, estamos hablando de un proceso de desertificación necesario para volverlo disponible. Los territorios recorridos y registrados en el viaje por el Beagle son convertidos en una *tabula rasa* con el fin de generar disponibilidad para que se establezca la civilización occidental. Si bien notamos una fuerte presencia de lenguaje poético en los escritos de Fitz Roy, Darwin y Martens para dar cuenta de las amplias extensiones territoriales, se lo adjudicamos principalmente a la inoperatividad del lenguaje científico para traducir ciertas vistas que escapaban a sus formas de mirar.

Aun así, el paisaje funciona como un modo de representación idóneo para establecer distancias y *hacer* espacio. Si bien “la falta de atractivo” de la que hablan los expedicionarios dificulta el registro, el juicio desierto que se hace de la patagonia sur habilita, o al menos, facilita su posterior colonización (Rodríguez, 2010, p. 131). La *otredad* occidental, dentro de este marco debe ser desplazada a los márgenes de la humanidad para homogeneizar su presencia en el campo narrativo y visual. Una vez naturalizados, todos los agentes que habitan el territorio serán vistos como parte de un escenario a-histórico que deberá ser domesticado para volver productivo el territorio. *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle* se postula como un conjunto de registros a-históricos que retrata un estadio del territorio previo a la vida autorizada.

Benedict por su parte, es un artista que se propone establecer una cronología historiográfica del Estado Nación argentino. En este sentido, los registros expedicionarios son efectivamente el principio fundacional de la historia del Estado moderno. La naturaleza que Benedict distingue de la civilización es el objeto de nostalgia para el sujeto moderno. La nueva prosa del mundo es revisada para rastrear el propio origen y evidenciar nuevas formas de estar en el mundo, aunque siempre mantenidas al margen de lo humano. Esta ficción geográfica y científica se establece como origen que tranquiliza y delimita la identidad, no solo nacional sino también personal.

Para finalizar, si bien *El botón de nácar* (2015) propone abrir las puertas a nuevas formas de significar los agentes que relatos anteriores habían sido desplazados a los límites de la vida, notamos una falta significativa de especificidades en cuanto a las características de los pueblos del sur. Guzmán propone cuestionar y articular una mirada crítica sobre cómo la filosofía positivista permitió aniquilar comunidades amerindias enteras. Resulta llamativo que el documental presente los testimonios de los indígenas convocados como los últimos vestigios de las comunidades, sin hacer una revisión mas profunda sobre el presente de las mismas. Corre el riesgo de perpetuar el método etnográfico al representar a los indígenas que dan testimonios como informantes nativos de una naturaleza previa. A su vez, sublimando la naturaleza, el documental propone hacer del territorio el articulador de la trama narrativa. Deslumbra la naturaleza en su estado virginal y “superior” por sobre los males instaurados en las sociedades occidentales, que han terminado de mostrar su potencial perverso en las dictaduras de fines de siglo XX.



## Corpus

- Sketchbook I. Cambridge University Library. Recuperado de <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-ADD-07984/8>
- Sketchbook III. Cambridge University Library. Recuperado de <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-ADD-07983/1>

## Bibliografía

- Agamben, G. (2020) Introducción. La paradoja de la soberanía En Autor (Ed.) *Homo sacer: el poder soberano y la vida desnuda*. 19-44
- Andermann, J. (2018). Después de la naturaleza: memorias, derivas, transmutaciones En Autor (Ed.) *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. Kindle Edition. [loc.] 4965-6410
- Bénédict, L. F. (1990). El Viaje del Beagle En Autor (Ed.) *Memorias Australes*. Milano: New York: Ediciones Phillippe Daverio.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). Lo liso y lo estriado En Vázquez Pérez, J. En Autor (Ed. & trad.) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos. 483-509.
- Caña Gimenez, C. (2020). Zonas de la memoria: Neoliberalismo, biopolítica y diferencia indígena en El botón de nácar, de Patricio Guzmán En Autor (Ed.) *Desafíos, diferencias y deformaciones de la ciudadanía (Literatura y Cultura)* Editorial A Contracorriente. Kindle Edition.
- Darwin, C. (2006) *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe*. London: Henry Colburn. Recuperado en: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F10.3&viewtype=text&pageseq=1>
- Deleuze, G. Causas y razones de las islas desiertas. Pensamiento nómada En Autor (Ed.) *La isla desierta desierta y otros textos*. España: Pre-textos.
- Fitz Roy, R. (2006) Appendix to Volume II En Autor (Ed.) *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the*



years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. London: Henry Colburn. Recuperado en:

<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F10.2a&viewtype=text&pageseq=1>

- Fitz Roy, R. (2006) *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. Proceedings of the second expedition, 1831-36, under the command of Captain Robert Fitz-Roy, R.N.* London: Henry Colburn. Recuperado en:

<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F10.2&viewtype=text&pageseq=1>

- Foucault, M. (2001) *Biopoder y racismo de Estado* En Autor (Ed.) *Defender la sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica.
- Giorgi, G. (2014). Introducción. Una nueva proximidad En Autor (Ed.) *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (loc. 57-461). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia. Kindle Edition.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Imperial Landscape. The Effects of Landscape* En Autor (Ed.) *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Organ, M. K. (1994) *Conrad Martens : journal of a voyage from England to Australia aboard HMS Beagle and HMS Hyacinth 1833-35*. Australia: University of Wollongong.
- Penhos, M. (2018). Entre ficción y verdad. Armonía y contrapunto: King, Fitz Roy y Darwin inventan Tierra del Fuego. Martens: una paisajista en la encrucijada del fin del mundo. En Autor (Ed.) *Paisaje con figuras: la invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand. 18-32, 216-338. Recuperado en <https://play.google.com/books/reader?id=P4MIEAAAQBAJ&pg=GBS.PT6>
- Pratt, M. L. (2010) *La reinención de América 1800-1850* En Autor (Ed.) *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica. 211-359.
- Rodríguez, F. (2010) *Humboldt y la ciencia romántica. Darwin y la nueva prosa del mundo* En Autor (Ed.) *Un desierto para la nación: La escritura en el vacío*.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia. Kindle Edition. [loc.]  
383-1148.

- Sarti, G. (2013) *Imágenes patagónicas: entre Charles Darwin y Luis Fernando Bénédict*. Argentina: Revista de Instituciones, Ideas y Mercados No 59.
- Tager, A. (1992) Luis F. Bénédict en Autor (Ed.) *Art of the Americas: The Argentine Project*. United States of America: Baker & Co.



Universidad de  
**San Andrés**



Universidad de  
**San Andrés**