

Del blanco al negro: exploración fotográfica y escritural en Antártida negra de Adriana Lestido

pilarmariacimadevilla@gmail.com

caromaranguello@yahoo.com.ar

Pilar Cimadevilla

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco-CONICET (Argentina)

Carolina Maranguello

Universidad Nacional de La Plata- CONICET (Argentina)

Resumen

El objetivo de este trabajo consistió en poner en diálogo los dos libros que surgieron del recorrido de la fotógrafa argentina Adriana Lestido: *Antártida negra* (2017), y *Antártida negra. Los diarios* (2017). A partir de un abordaje intermedial y comparativo se analizaron las representaciones del viaje a la Patagonia y los cruces entre palabra, imagen y fotografía que se producen tanto entre sus libros como al interior del diario, para observar así la manera en que Lestido elabora las distancias, los hiatos, los diálogos e intervalos entre ambas producciones.

Palabras clave: Adriana Lestido, Antártida, fotografía, diarios, naturaleza.

From white to black: photographic and scriptural exploration in *Antártida negra* by Adriana Lestido

Abstract

The objective of this work was to relate the two books that emerged from the journey of the Argentine photographer Adriana Lestido: *Antártida negra* (2017), and *Antártida negra. Los diarios* (2017). From an intermedial and comparative approach, we will analyze the representations of the trip to Patagonia and the intersections between word, image and photography that occur both between her books and inside the diary, in order to observe the way in which Lestido elaborates the distances, hiatuses, dialogues and intervals between both productions.

Keywords: Adriana Lestido, Antártida, photography, diaries, nature

Introducción

Adriana Lestido (1955) nació en Mataderos, Buenos Aires, y comenzó a tomar fotografías con una vieja cámara de su padre. “Fue fotógrafo de plaza, quiso ser enfermera (no médica sino enfermera), militó y perdió a su pareja Willy Moralli, secuestrado y desaparecido en 1978. Su primera foto famosa es de 1982” (Forn, 2017: 9): una madre sostiene en brazos a su hija, ambas cubren sus cabezas con pañuelos blancos y muestran los puños en alto para reclamar la aparición con vida de los recientes desaparecidos en la última dictadura militar argentina (1976-1983). Luego de haber estudiado en la Escuela de Arte y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda, Lestido inicia su carrera fotográfica como reportera para el diario *La voz* en un contexto de lucha colectiva y personal. Pero rápidamente, a las tomas aisladas propias de la labor periodística, se le suma la búsqueda por profundizar en temas conectados con el contexto político-social del momento y así da inicio a su primer ensayo sobre el encierro en un hospital infanto-juvenil.

A inicios de los años noventa, y gracias a la continuidad de su trabajo personal, obtuvo la beca de la Hasselblad Foundation, con la que desarrolló un proyecto en la cárcel de mujeres de La Plata para mostrar la vida de las presidiarias y sus hijos/as. En poco tiempo, su desempeño como reportera y fotógrafa documental la convirtió en 1995 en la primera fotógrafa argentina en recibir la Beca Guggenheim.

Ahora bien, si en sus primeros trabajos hay una preponderancia de escenarios interiores –el hospital, la cárcel, el espacio doméstico– y el paisaje aparece como el

lugar en el que se inscriben las retratadas o como metáfora de sus estados internos, a partir de su ensayo “El amor”, la naturaleza comienza a ocupar un lugar privilegiado en su narrativa. Así en esta serie y en las siguientes (“Villa Gesell”, “México”, “Hiere el agua”), encontramos fotografías que dialogan con el modo de ver que figurará en *Antártida negra*: playas desoladas y barridas por el viento, cráteres, horizontes difusos por la bruma, animales en movimiento, los estados del agua.

Con la intención de fotografiar el blanco de los últimos hielos, Lestido se presenta y gana en 2011 el concurso del Instituto Antártico y Cancillería Argentina para realizar una residencia artística en la Antártida. La estancia se lleva adelante en 2012, pero una serie de acontecimientos inesperados obligaron al grupo a cambiar de destino: en vez de desembarcar en Bahía Esperanza, tuvieron que hacerlo en Isla Decepción, zona volcánica en la que el paisaje se vuelve negro.

El objetivo de este artículo consiste en poner en diálogo los dos libros que surgieron del recorrido de Lestido: *Antártida negra* (2017), que incluye una selección de fotografías blanco y negro tomadas por la autora, y *Antártida negra. Los diarios* (2017), una edición del registro escriturario de su viaje. En primer lugar, abordaremos los cruces entre palabra, imagen y fotografía que se producen tanto *entre* sus libros como al interior del diario para pensar la forma en que Lestido incorpora ciertas representaciones usuales del viaje a la Patagonia a partir de un desplazamiento inédito: la residencia artística, que ya no perseguirá fines científicos, políticos o turísticos, aunque en su relato visual y escriturario estos reaparezcan problematizados de manera lateral. En segundo lugar y considerando por un lado las reflexiones que la autora comparte en su diario sobre las dificultades que experimentó durante su viaje (el extravío de algunas imágenes, las expectativas y desilusiones con respecto al paisaje) y por el otro, la cuidada edición del libro fotográfico despojado de palabras, nos interesará pensar las distancias, los hiatos, los diálogos e intervalos entre ambas producciones. ¿Qué viaje construyen el relato fotográfico y cuál la escritura del diario? ¿Cómo se entrelazan naturaleza, paisaje e intimidad? ¿Qué dispositivo narrativo y visual se elabora *entre* ambas publicaciones? ¿Cómo pueden leerse la proliferación textual y el montaje de fragmentos del diario desde la casi ausencia de palabras del libro de fotos *Antártida negra*? ¿Qué operaciones de écfrasis y traducción intermedial pone a prueba la lengua del diario para *dar a ver* las imágenes perdidas?

“Será un cuaderno de trabajo. Un diario”

“Antártida negra. Los diarios” relata la experiencia de viaje de Adriana Lestido (2017) a la Antártida, desde noviembre de 2011, momento en el que se entera que ha quedado seleccionada para formar parte de la residencia artística, hasta marzo de 2012, cuando ya está de regreso en su casa de Mar de Las Pampas. Como “diario” y “cuaderno de trabajo”, su escritura podría pensarse en la intersección de géneros

afines y a la vez, diversos: el diario íntimo, el diario de artista y el diario de viaje al “fin del mundo”. Esta última inscripción permite pensar de qué modos su escritura evoca y reelabora con sutileza algunos de los tópicos de la tradición de los viajes de exploración, aventura y conquista de paisajes inhóspitos (la desolación, el silencio, la posibilidad del naufragio, las condiciones climáticas extremas, la falta de atributos diferenciadores del paisaje, y la consecuente pérdida o disolución de las referencias identitarias, entre los principales *leitmotivs*).

Lestido registra en el comienzo de su cuaderno las expectativas previas al viaje, la preparación del equipo de trabajo, las primeras impresiones sobre el grupo de artistas jóvenes con quienes compartiría la estadía y las continuas postergaciones y cambio de planes que demoran la partida. Por razones meteorológicas adversas y otros motivos del azar, el viaje se retrasa varias veces y el grupo, que supuestamente iba a viajar en el Hércules de la Fuerza Aérea, termina haciéndolo en el buque Canal Beagle, un barco común que no estaba preparado para atravesar los hielos. En medio de una tormenta arriban finalmente a Isla Decepción y descubren que deberán compartir las tareas de limpieza y cocina con los militares que viven en la base, sujetos a salir siempre acompañados por ellos para recorrer las zonas permitidas de la isla volcánica. La fotógrafa lleva consigo el diario que comenzó a escribir días antes, uno de los libretones que les había comprado a los presos de José León Suárez, el penal de máxima seguridad en el que estaba haciendo fotos: una singularidad material que por un lado se vincula con sus ensayos fotográficos previos, y que adquirirá resonancias simbólicas a medida que la habitación en la base se vuelva cada vez más una “celda tumbera” y la vida en la Antártida se revele, a la vez, como una experiencia carcelaria y de máxima liberación.

Entre las rutinas del día, las caminatas por la playa, los paseos a las fumarolas y a la pingüinera, Lestido registra lo cotidiano junto a sus compañeros, las conversaciones con los militares y las cada vez más escasas noticias del mundo exterior, pero además de ese movimiento expansivo, el diario exhibe su propio repliegue: la artista anota su insistente búsqueda por encontrar momentos de soledad, evoca su pasado, la muerte de sus padres y de su compañero Willy, y también los deseos y proyectos para el futuro, y sobre todo abre en la escritura una interrogación permanente sobre su presente y sobre su intimidad, que exenta de la dialéctica entre lo privado y lo público inclina siempre al sujeto fuera de sí, impidiéndole la apropiación certera y estable de su identidad y ofreciéndole “una reserva de indeterminación” (Giordano, 2006: 206).

Como ella misma lo indica, el diario es también un “cuaderno de trabajo” que acompaña su labor como fotógrafa y, en cuanto tal, registra la preparación de las cámaras y los rollos, el deseo de hacer fotos blanco y negro, la paulatina emergencia del color, y las innumerables ocasiones en las que se dispone a fotografiar el paisaje. El diario se convierte por momentos en un laboratorio de la obra (Badiu, 2002:9),

afianzando una relación entre escritura e imagen que culminará en el deseo final: “Hace un rato pensaba que me gustaría ser escritora para no necesitar mi cámara. Sin embargo, cuidé mis instrumentos con devoción” (Lestido, 2017: 118). Podríamos extender, en este sentido, las reflexiones de Alberto Giordano a propósito de los “diarios de escritor”, como aquellos que, sin renunciar al registro de lo íntimo, exponen el encuentro de notación y vida desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interrogan por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada” (2011: 94). Lestido se detiene precisamente en ese cruce entre vida, notación escritural y fotografía como pregunta que, lejos de confirmarla como una artista consagrada, exhibe los “puntos de desconocimiento” que la acucian y la descentran: “¿Esto es limpieza? Me llené de imágenes. Para limpiar, mejor los retiros. Si vuelvo a la Antártida tiene que ser en otras condiciones” (2017: 87).

El diario de Lestido reconoce además las figuras tutelares que la acompañan: Sergio Larraín, el fotógrafo chileno recientemente fallecido, y Werner Herzog, presente desde el comienzo, y mencionado en reiteradas ocasiones a lo largo del diario:

Pensaba también que Herzog estuvo presente en el inicio de mi relación con la imagen: el corto que pasó Hermida en el Avellaneda cuando empecé a estudiar cine, en el 79. ¡Fue tan fuerte lo que sentí! [...] Pensar que fue en ese momento que él empezaba la odisea de *Fitzcarraldo*, casi coincidiendo con mis primeros años de aprendizaje, con el principio de una nueva y fundamental etapa en mi vida (Lestido, 2017: 107).

Efectivamente, si una de las funciones “no literarias” (Badiu, 2002) de la escritura diarística apunta a resguardar la memoria y a ensayar una narración sobre el desarrollo socio-profesional de quien escribe, “Antártida negra. Los diarios” permite reconstruir la formación artística de Lestido, así como apuntar relaciones de colaboración artística, hallazgos y correspondencias:

Ayer terminé el libro de Herzog. A la tarde vi una de sus pelis, *Rescate al amanecer* [...]. Muy en frecuencia con este mundo marino. Y a la noche fue el colmo: puse para ver una de las pelis que me regaló Oliver, *Mr. Lonely*, ¡y uno de los actores era Herzog! [...] ¡Qué manera de estar presente [...]! [...] Su peli sobre la Antártida [...] y *Conquista de lo inútil*, el libro que me regaló Sebas, acompañando esta locura (Lestido, 2017: 106-107).

La presencia de Herzog se vuelve significativa no sólo porque está implicada en el origen de su relación con la imagen, sino también por la afinidad que ambos artistas presentan en su modo de entender las relaciones con la naturaleza, la temporalidad de las imágenes y los vínculos que ambos trazan entre una tarea artística realizada en un territorio de condiciones extremas –la Antártida y la selva venezolana, escenario de *Fitzcarraldo*– y la escritura de un diario¹.

Por otro lado, la temporalidad desbordante de la escritura de Lestido indaga más de una vez el “verdadero inicio” del viaje a la Antártida:

Pensaba que todo esto empezó cuando, a mediados de 2010, vino a verme para hacer taller Cecilia R, y me contó que periódicamente se embarcaba. [...] Aunque en realidad fue antes, en Madrid, viendo la retrospectiva de Barceló. Ahí aluciné en una sala con unas pinturas blancas que había hecho en el Sahara (Lestido, 2017, 94).²

Entre los viajes de exploración a la Patagonia y a la Antártida pueden encontrarse algunas constantes que señalan al territorio como “límite absoluto de la razón y de lo humano, [vía de acceso a lo primario, lo desnudo, lo transparente] donde el sujeto civilizado podía reinventarse a sí mismo” (Nouzeilles, 2010: 91-93). Estas gramáticas de la aventura se sostienen sobre dos variantes de lo masculino, la

¹ Entrevistado por Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau, Werner Herzog advierte en *Manual de supervivencia* sobre la importancia de *Conquista de lo inútil*, que solo en el origen y por su estructura formal podría pensarse como un diario de filmación de *Fitzcarraldo*, y que considera, en cambio, como “un texto literario”: “solo una pequeñísima parte de lo que está escrito en él se extrae de acontecimientos efectivamente ocurridos durante el rodaje [...]. Ante todo describo acontecimientos interiores. Lo repito, es el sueño de un hombre que tiene fiebre. [...] Como si mientras filmaba *Fitzcarraldo*, hubiese escrito poesía sobre lo que significaba vivir en la selva” (Herzog, 2013: 60). Un poco antes, Herzog había definido su visión sobre la naturaleza, que rechazaba la versión sentimental y antropomórfica desarrollada por culturas altamente tecnificadas como la francesa, la alemana o la norteamericana (50); y había reflexionado además sobre el “*timing*” de sus documentales, cuya insistente y paciente filmación de los acontecimientos naturales y culturales estaba pensado “para la memoria de la raza humana” (34). El mismo diario de Lestido, al inscribir la obra de Herzog como poética central durante los años de formación de la fotógrafa y como referencia compartida entre sus amigos (que le regalan sus libros y películas), elabora progresivamente una idea de afinidad entre ambos proyectos artísticos, en particular en el modo de concebir la relación entre territorio, naturaleza y temporalidad: “Hace un rato vi *Lecciones de oscuridad*. A full con Herzog. Muy bella. Siento algo familiar con sus imágenes” (Lestido, 2017: 96). Asimismo, la densidad onírica y literaria de la escritura diarística de Herzog dialoga con la experiencia escritural de la propia Lestido, que se vuelve posible por, y a la vez desborda, el género del diario.

² En 1987 Miquel Barceló atravesó el desierto del Sahara para instalarse temporalmente en Mali y produjo una serie de *pinturas blancas* en las que predomina el blanco cegador de la luz del desierto. Si bien el referente de la imagen puede localizarse geográficamente, la austeridad formal y cromática produce un efecto ahistórico y subraya la ausencia de presencia humana. En sus obras, el pintor suele utilizar materiales que extrae directamente del paisaje: pigmentos naturales y sedimentos fluviales que se convierten en bajorrelieves texturizados. Esta sensación de vacío y el trabajo con las materias más elementales del territorio permitirían vincular su trabajo a la búsqueda de Lestido en la Antártida y comprender el impacto de las pinturas en su búsqueda del blanco.

hombría, como supremacía racial de la razón y el progreso, y la virilidad, ligada a la fuerza física y a lo primitivo, vinculadas además a los dos momentos de la experiencia sublime, en tanto experiencia que commueve y aterra al mismo tiempo³: el “estadio negativo” asociado con la incomunicabilidad del retorno a lo primitivo, y el afirmativo, en el que el sujeto cognoscente recuperaba el control y la posibilidad de comunicar su hallazgo, para lo cual los dispositivos ópticos de medición y registro fueron fundamentales porque aseguraban un conocimiento fidedigno de lo desconocido y su traducción en términos de legibilidad y dominio.

Lestido reelabora en su diario algunas de estas coordenadas y reescribe la narrativa masculina de la aventura y la conquista a partir de las dificultades y potencias de su propio cuerpo, porque insiste en la satisfacción que produce “ir más allá”, poder ascender difíciles cumbres e incluso fantasear con la “zona prohibida” protegida por intereses científicos y medioambientales, que sin embargo despierta en el grupo fascinación por su afinidad con el paisaje lunar: “Estoy un poco vieja pero da igual. El cuerpo funciona y puedo hacer cosas que de joven no hacía” (Lestido, 2017: 71). Resulta significativo, en este sentido, que Lestido incorpore en las entradas del diario los temores y resistencias que va venciendo a medida que transcurre su residencia en la Antártida, y las promesas de próximas aventuras, pero que sustraiga la imagen del cuerpo en el libro de fotografías, presente, por supuesto, en el punto de vista de las tomas, pero ausente en tanto retrato. Ese intervalo entre escritura e imagen adquiere relevancia, además, si pensamos en el subrayado de la corporalidad masculina de los viajes de exploración y conquista de la Patagonia que rubricaban con retratos individuales y grupales de los miembros de la expedición el avance y el dominio sobre la naturaleza y las comunidades indígenas⁴.

³ Según distingue Kant en su clásico libro *Lo bello y lo sublime*: “La emoción es en ambos [el sentimiento de lo sublime y de lo bello] agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón de Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello. Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado, son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son bellos. La noche es sublime, el día es bello. [...] Lo sublime, commueve; lo bello, encanta (1919: 8-9). Por otro lado, entre las diferentes versiones que fue adquiriendo el “paisaje nacional” en su configuración, Silvestri advirtió el privilegio del gusto por lo sublime: “tanto las variantes del pintoresco, como de lo bello armonioso, no concordaban con el destino que la nación proyectaba para sí; no eran capaces de aunar voluntades de la misma manera que la representación sublime” (2011: 242). Además, entre los diversos imaginarios que presenta el tópico de lo sublime, el más utilizado es el del sublime extensivo y sereno (que encontramos por ejemplo en las planicies patagónicas), y no tanto la de la *terribilitá* apasionada.

⁴ Penhos analiza las fotografías del *Álbum de Encina, Moreno y Cía.* (1883), una expedición de relevamiento topográfico llevada adelante en 1882 por los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno que partieron, por encargo de Julio A. Roca, al territorio limitado por los ríos Neuquén y Limay y los Andes, como tarea complementaria de la campaña militar del General Villegas que significó la derrota definitiva de los últimos grupos indígenas después de la ofensiva de Julio A. Roca iniciada en 1879.

Por otro lado, en los diarios de expedición algunos viajeros reconocían las apariencias visuales dudosas que producían durante la navegación fenómenos climáticos y atmosféricos como la niebla, la calima o el sol de frente, pero intentaban conjurar esa percepción a partir de una detallada demarcación geográfica y de la confianza depositada en los instrumentos de medición y observación (Penhos 2005: 234). A diferencia de esta tradición, que buscaba garantizar la despersonalización de la observación a partir de la distancia que suponía esa visualidad mediada por el instrumental técnico (Penhos 2005: 235), Lestido subraya la potencia estética de esos mismos fenómenos atmosféricos: “Ayer una bruma impresionante, bellísima. Le hice muchas fotos al barco, persiguiendo una imagen de un barco fantasma que no sé si logré” (Lestido, 2017: 59). Si visualidad y poder conformaban una relación ineludible en las gramáticas del viaje imperial, el diario destaca además el sutil entramado conformado entre la mirada, la cámara y la naturaleza, en una imbricación que borra los límites tanto del cuerpo como del dispositivo fotográfico: “En un momento, mientras fotografiaba, me pasó cerquísima un skúa enorme (pájaro muy común en la Antártida [...]) tuve la sensación de que entraba en la cámara, ¡y en mi cabeza!” (Lestido, 2017: 63). El carácter poroso del cuerpo-cámara cierra la escritura del diario: “cuidar todo el tiempo que no se empañaran los lentes. Quitarles las gotas de lluvia. Como si fueran mis ojos” (2017: 118).

La fragilidad de las imágenes y del equipo técnico desestabiliza la economía acumulativa de los viajes de exploración y más allá de la cantidad de imágenes que efectivamente hace Lestido, la escritura registra también su pérdida: “se me escapó una imagen mágica: los brillitos de la luna en el agua. Fui a buscar el trípode, pero cuando llegué ya se habían ido. Igual hice algunas imágenes, con nostalgia de la que perdí” (77). Didi-Huberman lo explica de la siguiente manera: “viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de ser– cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: cuando ver es perder” (2021: 17). El trabajo del síntoma, cuando lo que vemos está sostenido y remitido a una obra de pérdida atraviesa efectivamente el diario y se condensa en una pregunta central: “La muerte. ¿Vine a ver la muerte?” (73).

A medida que escribe, la Antártida se revela como “bisagra” y ocasión para exorcizar el pasado (2017: 70), y como posibilidad de “conectar con la naturaleza y

Entre las diferentes imágenes, Penhos se detiene en algunas en que “los ingenieros y sus colaboradores posan distendidamente, mirando a la cámara, como si se hallaran en el parque de una quinta” y advierte que la relación figura humana-entorno natural expresada allí responde a diversas funciones y sobre todo pretende demostrar el dominio sobre la geografía patagónica: “El resultado es compatible con el tropo del “gardening”, palabra utilizada por Cosgrove [que designa] no el diseño y realización de jardines sino la domesticación imaginaria o efectiva de una espacialidad, por medio de la disruptión de sus límites espaciales, etnográficos y conceptuales previos, y en particular de la determinación de nuevos límites entre lo “salvaje” y lo “cultivado”, es decir entre lo que queda fuera y dentro del ámbito de la “cultura” (Penhos, 2016: 71).

aprender de ella” (2017: 84). La radical austeridad del paisaje que experimenta se ve a su vez acompañada de los imaginarios visuales y narrativos de otros viajes al mismo territorio: durante su estadía, Lestido mira los documentales de Ernest Shackleton sobre su expedición al Polo Sur en el *Endurance* y evoca el de Werner Herzog en la Antártida, *Encuentros en el fin del mundo* (2007)⁵. De ellos rescata sobre todo la familiaridad y la emoción que le produce verlos y “la fuerza y la nobleza del espíritu humano. La obstinación de Shackleton por mantener unidos a sus hombres. La lucha por sobrevivir en el lugar más inhóspito del planeta, y quizá también el más bello” (Lestido, 2017: 96).

El estilo diarístico, advierte Badiu, está hecho de repeticiones que se convierten en *leit motivs* personales. En el caso de Lestido, la Antártida como pasaje, bisagra, detención y extravío momentáneo permite pensar en la cualidad de “umbral” que tienen las imágenes que captura su mirada:

La imagen –dice Didi-Huberman– no sólo [...] está estructurada como un umbral sino además como una cripta abierta [...] que hace coincidir un duelo y un deseo. Es decir, una fantasmática [...] del tiempo: un tiempo para mirar alejarse las cosas hasta perderlas de vista [...], un tiempo para sentirse perder el tiempo; un tiempo, en definitiva, para perderse uno mismo (Didi-Huberman, 2021: 175).

El diario registra paradojalmente esa triple condición de la imagen como umbral y extravío, y apuesta al porvenir el encuentro del sentido –incalculable– de su tarea fotográfica en la Antártida.

“Dejar que el espíritu hable, sea. Dibujar con luz”

“Antártida negra”, el libro de fotografías, está compuesto de alrededor de cincuenta imágenes blanco y negro, capturadas de modo analógico. Las tomas, realizadas con una cámara de 35mm, están separadas en la mayoría de los casos utilizando el blanco de la página. Así, el ojo del espectador descansa a medida que recorre el libro. Tal como el mismo título lo indica, en las fotos encontramos una preponderancia del negro y los grises altos. La tierra, las piedras, el agua, los animales, las fumarolas, muestran una gradación de tonos oscuros que discuten con esas imágenes de

⁵ A propósito de *Encuentros en el fin del mundo*, su documental sobre la Antártida, Herzog advierte: “El filme tiene una propuesta clara: no somos un elemento estable en este planeta. [...] Somos más vulnerables que las esponjas [...]. Y sin duda más vulnerables que algunas clases de reptiles. Pudiera ser que ellos tengan mayores posibilidades que nosotros de perdurar. Están allí desde hace más tiempo que nosotros, los seres humanos, y es casi seguro que nos sobrevivirán” (36). El desvío de la mirada antropocéntrica que solía caracterizar los documentales sobre los últimos espacios “conquistados” por la civilización y la interrogación abierta hacia los elementos de la naturaleza y las especies dialoga, por supuesto, tanto con las imágenes y las reflexiones de Lestido en *Antártida negra*, como sobre su posterior filme *Errante. La conquista del hogar* (2023).

claridad cegadora con las que se suele asociar al paisaje antártico. En las fotos de Lestido, el blanco aparece, en cambio, como nota o destello que nos permite distinguir los matices del negro.

A diferencia de lo que ocurre con los diarios, en los que la autora presenta –aunque sin detenerse sobremanera– a sus compañeros de residencia, a los militares de la base y trae también a partir del recuerdo ciertos personajes de su historia personal⁶, en las fotos el referente privilegiado es la naturaleza. Así, la mayoría de las tomas exhiben, a partir de planos amplios, el diálogo permanente entre el aire, el agua, la tierra y el fuego: “Mucho antes de pensar en la Antártida quería trabajar con los cuatro elementos. Ir a lo más básico, lo más esencial. Y sin proponérmelo terminé en Decepción, el único lugar de la Antártida donde hay fuego. Siempre es así: pienso en hacer algo y termino haciéndolo sin darme cuenta” (Lestido, 2017: 95). Estos panoramas naturales ligados al imaginario del desierto patagónico como tierra inhóspita o *tabula rasa*, tan pregnante en la literatura de viajes y cristalizado a partir del “Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo” de Charles Darwin⁷, aparecen en la mirada de Lestido como un territorio en permanente transformación y configuran, así, un “paisaje inédito de lo visible” (Rancière, 2008: 67), en tanto representación disensual que discute la narrativa fosilizada sobre la región patagónica.⁸ Así, en las Imágenes I [[Imagen 1](#)] y II [[Imagen 2](#)], podemos encontrar escenarios similares (el pico de una montaña lejana a los pies del agua) que mutan de acuerdo al movimiento de la luz sobre los elementos dispuestos en las composiciones: ¿La montaña sigue ahí cuando las nubes cierran el cielo? ¿Qué otros matices del paisaje surgen, en cambio, cuando asoma la luna llena? Lejos de mostrar un paisaje siempre igual, Lestido construirá su trabajo fotográfico a partir de las variaciones y los infinitos matices de un mismo territorio. En relación con el trabajo de Hiroshi Sugimoto, *Seascapes*⁹, la fotógrafa muestra cómo el entorno se transforma a través de la luz, del viento, de la bruma, para insistir en las posibilidades/

⁶ Dice por ejemplo en la entrada del 18/2: “Anoche me dormí pensando en la muerte de mi madre. Ese domingo frío de mayo, cuando llegué al bar de Perú y Cochabamba, mi viejo y Leti ahí, tan desamparados. Después la despedida de mi viejo esa noche, que se volvía a Moreno para contarle a Cris. Las hojas arremolinándose a sus espaldas cuando él se iba, el viento tan fuerte” (Lestido, 2017: 37).

⁷ Dice Darwin camino al Río Santa Cruz: “Más allá del sitio en que dormimos la última noche, el país es enteramente terra incógnita, pues allí fue precisamente donde volvió grúpas el capitán Stokes” (2007: 218).

⁸ Con respecto a las paradojas del arte político, refiere el teórico: “Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas. No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea un nosotros, formas de enunciación colectiva. Pero forman ese tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos” (Rancière, 2008: 67).

⁹ Véase: <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

limitaciones de la mirada humana [[Imagen 3](#)] y su “vínculo emocional con la tierra” (Lestido, 2017: 19), como dice Jon Krakauer en la cita que inaugura el diario.

Y si bien son contadas las imágenes en las que figuran animales, interesa destacar que su mirada se corre de las representaciones que circulan mayormente en las producciones documentales sobre la región en las que, a través de teleobjetivos, se busca un acercamiento científico al animal que permita describir sus conductas y particularidades. En las fotografías incluidas en *Antártida negra* [[Imagen 4](#) [Imagen 5](#)], es posible reconocer en el semblante de los pingüinos ciertos gestos que acortan la distancia entre humanos y animales para habilitar de algún modo nuevos interrogantes acerca del mundo como un tejido de interconexiones y problematizar nuestra mirada antropocéntrica.

Siguiendo con las particularidades del libro de fotos, interesa destacar también que, a diferencia del impulso narrativo que la llevó a desarrollar el diario, en esta obra son muy pocas las palabras incluidas. Únicamente encontramos al inicio una cita de T.S Eliot –“Lo que llamamos el principio es a menudo el fin/ y poner fin es poner un principio./ El fin es el lugar donde empezamos”–, hacia la mitad del libro una línea escrita por la misma fotógrafa que ubica al espectador en el espacio y retoma el título –“Isla Decepción. Tierra volcánica. Hielo sobre fuego. Antártida negra”– y, luego de la última imagen, una cita del poeta italiano, Salvatore Quasimodo –“Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra /traspasado por un rayo de sol: /y de repente es la noche”–. La economía en el uso de las palabras y las citas seleccionadas que hacen hincapié tanto en la idea de origen como en el binomio luz/oscuridad refuerzan la atmósfera de silencio y contemplación que se construye en las imágenes. Al igual que sucederá en su película “Errante: la conquista del hogar” (2022), en la que Lestido documenta su experiencia en el Círculo Polar Ártico a partir de planos fijos prácticamente sin intervenciones en el sonido ambiente, aquí las tomas analógicas invitan al espectador a reconstruir o imaginar la lengua de la naturaleza.

Ahora bien, en cuanto al diálogo intermedial que surge del contacto entre el diario y el libro de fotos¹⁰, podemos señalar que, a pesar de que el objetivo de Lestido en el marco de la residencia fue, al menos en principio, la realización del ensayo fotográfico y en ese sentido el diario podría considerarse como materia paratextual,¹¹ lo cierto es que el hecho de haber sido publicado casi en simultáneo por una editorial de gran renombre bajo el mismo título lo convierte en parte inexorable del artefacto artístico. Si como señala John Berger sobre el proceso creativo, “un dibujo [de trabajo] es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un

¹⁰ Sobre vínculos intermediales véase Rajewsky (2005) y Wolf (2011).

¹¹ Si bien durante mucho tiempo este tipo de materiales (cuadernos, bocetos, listados, cartas, diarios) han sido considerados menores, desde hace décadas vienen desarrollándose investigaciones en el campo de las artes que demuestran el valor de las producciones que rodean a una obra.

suceso, ya sea visto, recordado o imaginado. Una obra ‘acabada’ es un intento de construir un acontecimiento en sí mismo” (2013: 8); encontramos que el diario (en conexión a la idea de “dibujo de trabajo” planteada por Berger), lejos de romper con el silencio que proponen las fotos, nos permite acercarnos a la búsqueda de Lestido por develar la “imagen interna” del viaje (Lestido, 2017: 84). En el texto, no hay un intento de reconstrucción de las tomas a través de la écfrasis; de hecho, la única imagen en la que se detiene no fue incluida en la serie:

Recién cuando salí a hacer fotos vi un pingüino barbijo muerto. Un skúa lo estaba carroñeando. Se fue cuando me acerqué. Le hice fotos al pingüino. Estaba al borde del agua, rodeado de algas rojas que parecían flores. Se movía con la marea. Tenía un agujero en el pecho: le habían comido el corazón. En un momento me pareció que estaba vivo, que abría el pico. Era bello cómo lo balanceaba el agua (2017: 71).

Lejos de utilizar el diario como una herramienta para llevar un control técnico o cuantitativo del material fotográfico, las fotos aparecen en el texto como deseo: “Fue linda la imagen de los pingüinos metiéndose en el mar, con el barco de fondo, ¡ojalá esté bien!” (2017: 60); “Fue levantar la cámara, encuadrar y en ese mismo momento se derrumbó. Impresionante. No llegué a enfocar, pero estaba en infinito. Así que supuestamente todo bien. ¡Ojalá haya salido!” (2017: 86). Es que “hacer buenas fotos”, como señala Lestido, “es lo de menos. Vine aquí a limpiar y a encontrar mis imágenes. A conectar con esta naturaleza y aprender de ella. A ver adentro” (2017: 84). El estado contemplativo que caracteriza a las instantáneas se despliega en las escenas textuales para demostrar que el acto fotográfico es, para la autora, ante todo un acto de presencia: “Ayer día agotador. A la tarde fui a hacerle fotos a los lobitos y me quedé meditando con ellos” (2017: 62). Así, la lectura de las anotaciones de Lestido a lo largo de su estadía en la Antártida ponen en escena, al igual que sus fotos, la búsqueda por dejar “que el universo se perciba a sí mismo a través de [sus] ojos” (2017: 48).

Ahora bien, a pesar de que el cruce intermedial entre texto y fotografía no puede ser pensado como una novedad, este caso llama la atención por tratarse de la primera vez que Lestido, cuya obra incluía hasta ese momento únicamente imágenes, decide agregar a sus tomas un relato que, de un modo no calculable, las afecta. No se trata aquí de casos como el de Juan Rulfo, quien en paralelo a su trabajo visual escribió *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*¹², o el de Elena Poniatowska que incluyó fotografías dentro de sus textos literarios¹³; sino, en cambio, del caso de una fotógrafa que durante una residencia artística en la Antártida captura imágenes

¹² Sobre el trabajo fotográfico de Rulfo véase *Letras e imágenes* (2002).

¹³ Sobre el cruce intermedial en la obra de Poniatowska véase Torres (2010).

y escribe un diario para, tiempo más tarde, publicarlos bajo el mismo título. Si los tradicionales viajeros a la Patagonia incluían en sus relatos imágenes, tablas, mapas, para crear cierto “efecto de realidad” y así otorgar verosimilitud a sus representaciones (Colombi, 2010: 290): ¿qué sucede cuando el movimiento es el inverso?

En su ensayo *El acto fotográfico*, Philippe Dubois realiza un recorrido por la historia de la fotografía resaltando tres momentos decisivos en su conformación: la consideración de la imagen fotográfica como mimesis en el siglo XIX, el paso a una postura antimimética –a partir de la cual la fotografía es descrita como transformación de lo “real”– y, por último, un tercer momento en el cual la imagen fotográfica se define como la “huella de un real”. Retomando a Charles S. Peirce, Dubois ubica a la fotografía dentro del orden del índice por tratarse de un sistema de representación que, al igual que el humo (indicio de fuego) o la cicatriz (marca de una herida), “mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (su causa), una relación de conexión real, de contigüidad física” (2008: 94). Por lo tanto, en cada foto sobrevive, más allá de las intenciones documentales o artísticas del fotógrafo/a, algo de aquello que estuvo frente al obturador. Sin embargo, continúa Dubois, la particularidad de la fotografía (a diferencia de otros signos —humo, polvo, sombra, etc.—) reside en el estado de latencia que aparece entre la imagen capturada por el obturador y la imagen “revelada”. Existe, entonces, dice el teórico francés, un desfase temporal entre el objeto y su imagen que convierte a toda fotografía en imagen “fluctuante”:

en una foto, yo sé que lo que veo efectivamente estuvo ahí, y sin embargo jamás puedo verificarlo realmente, sólo puedo dudar, sólo puedo decirme que tal vez no fuera así. [...] Allí donde el índice venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de desfasaje, de hincia (Dubois, 2008: 95).

Si en toda imagen fotográfica existe una latencia temporal que desarma la idea de mimesis y, en ese sentido, ya no podemos pensar el cruce intermedial en términos binarios: la palabra ligada a la ficción y la foto como prueba de lo real, ¿qué le hace, entonces, el texto a la imagen? Si bien es cierto que, en el caso de los libros de Lestido, al haber sido publicados por separado es posible que un lector acceda únicamente al diario sin haber visto las imágenes, o al revés, cuando ambas producciones se ponen en contacto encontramos que el texto, lejos de recuperar las instantáneas a través del ejercicio de la écfrasis o de insistir en anotaciones técnicas, tensiona de algún modo esa latencia sobre la que teoriza Dubois. Ese “efecto de conmoción”, esa duda que se abre sobre el referente fotografiado, se expande en el texto aportando nuevos matices a las fotos. El diario ancla las imágenes en el

presente del viaje y sus turbulencias (las fotos son estas, pero se esperaba que fueran otras), pero además evidencia el modo en que la relación afectiva con la materia define la mirada de Lestido sobre la Antártida. A diferencia de los relatos tradicionales sobre el llamado fin del mundo, el territorio no aparece en el texto como un espacio a ser ordenado, clasificado o renombrado, tampoco como el escenario en el que se desarrollan las aventuras de un grupo de exploradores, sino por el contrario como la experiencia protagonista: la montaña, el suelo y su textura, los manchones de nieve derretidos al calor volcánico, las olas en movimiento, los animales nativos. Lo que en las fotos se deja ver –una mirada centrada en el territorio y sus elementos–, en el diario se propaga en forma de anotación poética: “Ir al corazón de la pureza. Estoy contenta. Tengo la sensación de estar en el umbral de algo hermoso” (2017: 23).

Conclusiones: Hacia “Errante”

A lo largo del artículo se buscó pensar los diálogos, resonancias y hiatos entre el fotolibro “Antártida negra” y “Antártida negra. Los diarios” de Adriana Lestido. Reflexionar sobre las relaciones entre palabra e imagen en ambos libros nos permitió considerar la compleja y sutil trama de referencias artísticas, cinematográficas y literarias que conforman la “biblioteca” de la fotógrafa, así como abordar algunas preguntas centrales sobre los vínculos entre naturaleza, cuerpo, fotografía y escritura. En efecto, al analizar el diario pudimos observar que la escritura de Lestido compartía y rearticulaba características de diversos géneros: el diario íntimo, el cuaderno de artista y el relato de viaje, y fuimos advirtiendo de qué modos interpretaba y traducía algunos de los principales tópicos del viaje al fin del mundo en *leit motivs* personales, engarzándolos, por un lado, en la temporalidad de lo cotidiano, así como en las preguntas y búsquedas de su tarea como fotógrafa. A diferencia de la economía acumulativa de imágenes y a la confianza depositada sobre los dispositivos de visión y medición que llevaban los exploradores a tierras inhóspitas para conocerlas y dominarlas, Lestido ensaya otras formas de aventurarse en la naturaleza a partir de una disponibilidad que suspende los límites entre el cuerpo, el dispositivo fotográfico y el paisaje, y evoca además una cantidad de imágenes perdidas y deseadas. A lo largo de las entradas, la Antártida va revelando su paradojal condición: como experiencia opresiva y a la vez, liberadora; como vía de pasaje y detención; como extravío momentáneo, ocasión de limpieza y conocimiento. El blanco y el negro condensan precisamente algunos de estos sentidos, y despliegan su potencia en el libro de fotos.

Además, en el análisis de las imágenes encontramos que, a diferencia de lo que ocurre en el diario, la búsqueda visual de la fotógrafa se centra únicamente en la representación de las mutaciones de un paisaje en apariencia siempre igual. Así, lejos del registro científico-naturalista, Lestido descubre el territorio antártico guiada por

los efectos de la luz sobre el espacio para mostrar únicamente aquello que, en el silencio del acto fotográfico en tanto ejercicio meditativo, se deja ver. En sintonía con el tono de las imágenes, el diario no se integra al proyecto como un texto explicativo, sino en cambio, como la brújula que nos permite acercarnos a la “imagen interna” de un viaje signado por la reinvenCIÓN frente a lo inesperado.

El diario traza, por último, una temporalidad de larga duración que excede las coordenadas cronológicas de la residencia artística, retrotrayéndose al “origen” de los años de formación y a la gestación del viaje a la Antártida, y también proyectándose en el futuro a partir del diseño de próximos libros y proyectos. Quizás por la ausencia del blanco que había estado en el inicio del viaje, la escritura de Lestido insiste en su búsqueda y se tensa hacia el porvenir, condensando en potencia la experiencia de su estadía en el Polo Norte, que daría a conocer en su film documental “Errante. La conquista del hogar” (2022). Leído en retrospectiva, el diario parece contener señales que apuntan hacia un futuro: la comunión con los animales de la isla –lobos, pingüinos y pájaros marinos– que también en el film serán fundamentales; el proyecto de volver a la Antártida bajo otras condiciones para fotografiar “la luz quieta” (2017: 82) y esperar “la llegada de los témpanos. El blanco, el azul” (2017: 73), la idea de que el sentido del viaje se develará más adelante (2017: 84): “Quizá la Antártida, el fin del mundo, signifique llegar a un lugar de pasaje. El fin y el principio”, la necesidad de volver para conectar con el paisaje y meditar en silencio y soledad⁴⁰, aspecto central en la atmósfera silente de los planos fijos de la película, y sobre todo la pregunta sobre un porvenir que se inscribe, parojoal, como regreso: “¿La vuelta al hogar? ¿Quién soy después de todo?” (2017: 112).

Referencias bibliográficas

- Badiu, I. (2002). Posiciones teóricas en el estudio de los diarios íntimos del siglo XX. *Arches, Revue Internationale des Sciences Humaines*, 4, 1-26.
- Berger, J. (2013). *Sobre el dibujo*. Editorial Gustavo Gili.
- Blanchot, M. (1969). El diario íntimo y el relato. En *El libro que vendrá* (pp. 207-212). Monte Avila .
- Colombi, B. (2010). El viaje, de la práctica al género. En M. Marinone & G. Tineo (Eds.), *Viaje y relato en Latinoamérica* (pp. 287-308). Katatay.
- Darwin, C. (1997). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. El Elefante Blanco.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca.
- Forn, J. (2017). Prólogo. En A. Lestido, *Antártida negra* (pp. 9-13). Tusquets.
- Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida: Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora.
- Giordano, A. (2011). *La contraseña de los solitarios: Diarios de escritores*. Beatriz Viterbo Editora.
- Herzog, W. (2013). *Manual de supervivencia: entrevistas con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. El cuenco de plata.
- Kant, I. (1919). *Lo bello y lo sublime*. Calpe.
- Lestido, A. (2017). *Antártida negra. Los diarios*. Tusquets.
- Lestido, A. (2017). *Antártida negra*. Capital Intelectual.
- Nouzeilles, G. (2010). El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad. En A. Peluffo & I. M. Sánchez Prado (Eds.), *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina* (pp. 87-106). Iberoamericana Vervuert.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Siglo XXI Editores.
- Penhos, M. (2016). Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 9, 65-80.
- Penhos, M. (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Ampersand.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, 43-64.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rulfo, J. (2002). *Letras e imágenes*. Editorial RM.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común: Una historia de las figuras de paisaje en el Río de*

la Plata. Edhasa.

Torres, A. (2010). *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Beatriz Viterbo Editora.

Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLC Web: Comparative and Culture*, 13(3), 2-9.