



**PROGRAMA**  
INTERUNIVERSITARIO  
de  
**HISTORIA POLÍTICA**

# Patrimonios Visuales Patagónicos

## Territorios y Sociedades

Álbumes fotográficos de Antonio Pozzo y Encina, Moreno & Cía



Ministerio de Cultura  
**Presidencia  
de la Nación**



**MUSEO ROCA**  
*Instituto de Investigaciones Históricas*

## SOMBRAS (Y OPACIDADES) DE LA FOTOGRAFÍA EN LAS CAMPAÑAS DE 1879 Y 1882-83\*

Verónica Tell

CONICET, UNSAM - UBA

\*Este texto retoma temas abordados en presentaciones realizadas en dos congresos cuyas actas se encuentran publicadas: “La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica”, en Actas del *Ier Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA “Poderes de la Imagen”*, CAIA, 2003 (2001), cd-rom y <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf> y “Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación”, en Actas online del *XXVIII International Congress LASA (Latin American Studies Association) “Rethinking Inequalities”*. Rio de Janeiro, Brasil, junio 2009 (disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/TellVeronica.pdf>), y es una parte de “Coordenadas de espacio y tiempo. Registros (y ficciones) de la expansión territorial”, el primer capítulo de mi libro de próxima aparición *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2017.

### I

Dos años antes de que se diera inicio a la denominada Campaña al Desierto, Antonio Pozzo había viajado a la zona de Carhué comisionado por el gobierno para sacar vistas de diversos puntos de la frontera.<sup>1</sup> Este antecedente de colaboración con el proyecto de la conquista territorial fue sin dudas tenido en cuenta al otorgársele la autorización para acompañar la expedición al Río Negro.<sup>2</sup> De este modo volvía Pozzo a Carhué, el lugar de mayor avanzada en la frontera desde que fuera ocupado por el Ejército en 1876, para unirse allí, costeando su propio viaje y junto con su ayudante Alfonso Braco, a la quinta columna comandada por el mismo general Roca.

A su regreso de la campaña, el fotógrafo confeccionó una serie de álbumes e imágenes sueltas montadas sobre cartones preimpresos con los datos de la campaña y con solo un brevísimo epígrafe/título en una tira de papel mecanografiada pegada sobre la fotografía. Además, apenas estuvo en Buenos Aires, aseguró su material gráfico contra todo empleo por parte de terceros, un indicio de su afán por proteger sus intereses profesio-

sionales y comerciales y del interés que sus imágenes podían suscitar en otros fotógrafos y en el público.<sup>3</sup>

Se conservan varios ejemplares de *Expedición al Río Negro. Abril a Julio 1879*. No tienen exactamente las mismas fotos ni la misma cantidad. Las fotografías del volumen conservado en el Museo Roca-Instituto de Investigaciones Históricas no llevan la marca del sello húmedo aplicado sobre el negativo. No obstante, en este artículo haremos en ocasiones referencia a ese sello que lleva el nombre del estudio de Antonio Pozzo: “Fotografía Alsina. Victoria 590. Bs. As.”, existente en otros ejemplares del álbum. Sin dudas el volumen del Museo Roca –cuya tapa de cuero indica “1901”– es una edición posterior con copias también posteriores hechas a partir de negativos de segunda generación realizados por Pozzo ni bien regresó a Buenos Aires, antes de aplicar el sello a los negativos originales.

En estos registros no hay imágenes de violencia, ni batallas, ni muertos. La inexistencia de este tipo de imágenes es atribuible, por una parte, a la ausencia de una fuerte actividad bélica en la columna de la cual él formaba parte. Sin embargo, que estas escenas no ocurrie-

ran ante los ojos del fotógrafo no significa que no encontrara, en su marcha, los efectos devastadores de la coordinada avanzada militar; solo no fueron objeto de sus tomas. Si bien en la mentalidad de los comandantes de la expedición una matanza de indios no era un acto censurable ante la opinión pública –y de ello da cuenta buen número de crónicas publicadas en periódicos porteños que referían las cifras de indios muertos a manos del ejército–, las fotografías impondrían otra contundencia y, además, otra perdurabilidad de los hechos, dado que eran seleccionadas para un álbum de carácter enaltecedor y conmemorativo. Por otra parte, aunque es difícil plantear en qué medida las imágenes de Pozzo respondían a indicaciones provenientes del Ejército o a sus propios criterios de selección,<sup>4</sup> lo cierto es que, sin dudas, Pozzo coincidía ideológicamente con el plan de avance y ocupación territorial del sur. En suma, el resultado fue un álbum cuya clara finalidad laudatoria se estructuró en torno a la figura del Ejército, sus hombres y el territorio “liberado”, antes que en los anteriores poseedores de ese espacio, su dominación y aniquilamiento. El relato apologético casi no se detuvo en los indios reducidos –mera secuela del objetivo mayor a alcanzar–, sino en otros factores de la “colonización”, entre los que destacó la apropiación simbólica del territorio y el lugar de quienes la llevaron adelante. En este sentido, cabe notar que dos fotografías del álbum representaban al general Roca junto a su Estado Mayor y el “Grupo de Jefes” (Roca, Winter, Villegas y García, respectivamente). Desde un punto de vista muy cercano –a diferencia de la mayor parte de las vistas– aparecían los autores de la campaña a quienes Pozzo elogiaba en el conjunto de las tomas.

Una de las fotografías del álbum muestra, en primer plano, unas altas matas de pasto que cubren los dos tercios inferiores de la imagen. Al fondo, se encuentra el Fortín Salado, y junto a este, un jinete y otros dos equinos a su lado. Un poco más cerca de la cámara, seis carretas, un par de tiendas de campaña, soldados y clérigos de pie.



Otra de las imágenes presenta una distribución similar: en el tercio superior, la línea de horizonte coincide casi exactamente con el techo del Fortín “General Lavalle”, delante del cual se yerguen soldados y religiosos; a un lado de la construcción se encuentra una gran cantidad de caballos y al otro, la tierra, aquí más rala.



Una característica se reitera en buen número de las fotografías que Pozzo tomó durante la Campaña al Desierto de 1879: son encuadres amplios. Los fuertes, campamentos y poblaciones –que, por otra parte, dan

nombre a las fotos- están rodeados de un espacio extenso, abierto. Estos objetos (o personas) no aparecen descriptos en su singularidad: no es la calidad de la construcción ni sus atributos arquitectónicos; no es el orden de la tropa ni su equipamiento en armas lo que se destaca, sino su situación: entre los pastizales, los fortines, y en medio de la nada, el ejército expedicionario.

Desierto, barbarie, vacío de civilización: como sinónimos, todos estos términos correspondían a la caracterización de esos espacios por parte de aquellos que escribieron sobre él en las décadas previas al ingreso y conocimiento concreto. Ese era el espacio que en las fotografías de Pozzo rodeaba a las tropas de Roca, el que se extendía a los lados de las ciudades imaginadas para el futuro. La dificultad con la que se encontraba el fotógrafo era que estos territorios carecían de grandes accidentes topográficos o vegetaciones exuberantes. Las fotografías dan cuenta de este contexto -el físico, pero también el cultural en el que se insertaba su producción- a través de la amplitud en torno a sus objetos centrales.



Una literatura proveedora de imágenes sobre el desierto dispuso un marco de representaciones con el que

Pozzo necesariamente debió operar, y cobró materialidad y visibilidad en sus fotografías. Así, aquel espacio, descrito, por ejemplo, en *La Cautiva*, de Esteban Echeverría, como inconmensurable y abierto, era el contexto que, en sus imágenes, rodeaba a hombres y fortines, objetos que, por extensión, podríamos llamar el texto. Pues, como fotógrafo de la *conquista*, le importaban los pasos a través de los cuales la campaña roquista surcaba el territorio, y esa narración cobraba envergadura al inscribirse en esa situación espacial concreta, aquella que, desde la voluntad positivista y civilizadora, era percibida como un sitio “vacío” -vacío de civilización, pura naturaleza, deshabitado de cultura-.

Quisiera incorporar ahora al análisis el conjunto fotográfico resultado de una de las campañas complementarias ordenadas por el entonces presidente Roca: la Campaña de los Andes (1882-1883). La expedición estuvo comandada por el coronel Conrado Villegas, jefe de la línea militar de Río Negro, y se dirigió al territorio comprendido entre el río Negro, el río Limay y la Cordillera, para consolidar los avances de una expedición del año anterior. Vinculados a la campaña para el relevamiento de la región, los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno previeron el uso de la fotografía e incorporaron al fotógrafo Pedro Morelli. Con el material recopilado, realizaron dos álbumes, uno de cien y el otro de ochenta y tres fotografías - un ejemplar de cada uno se encuentra en el Museo Roca-Instituto de Investigaciones Históricas-.

De manera general, avanzaremos que las imágenes de esta campaña tuvieron otro propósito, otro origen y otra circulación. Así, dada la diferencia contextual, las fotografías operan en ambos casos de manera muy diferente. Estudiar comparativamente unas y otras nos permitirá un mejor conocimiento de las alternativas de esta herramienta versátil en el ámbito de las expediciones científico-militares.



Alsinista ferviente, Pozzo ponía el foco en la intervención militar e iba en busca del registro de un gran acontecimiento histórico; para él, las tropas eran las protagonistas –más o menos visibles– en ese escenario pampeano que dejaba de ser llanamente un espacio. Del otro lado, acorde con su práctica profesional, Encina y Moreno privilegiaban el relevamiento de la geografía y topografía de los territorios explorados; en las páginas de sus álbumes el primer protagonista era el territorio. Cabe aclarar que no se trató, en los dos casos, del mismo territorio, y que los accidentes geográficos que atravesaron los ingenieros, linderos a la Cordillera, incluían sitios en altura que podían brindarles puntos de vista privilegiados para alcanzar una visión más abarcadora así como de paisajes más ricos en matices y otra diversidad de especies botánicas.<sup>5</sup> Así, en las tomas de 1882 y 1883, hay una preeminencia de vistas del entorno natural, excepto por el comienzo del primer álbum, en el que se encuentra un buen número de imágenes del pueblo de Carmen de Patagones. Esto contrasta con las fotografías tomadas por Pozzo, en las que, como

señalamos, aun en las perspectivas más abiertas convergían un fortín, un pueblo, soldados o algún elemento ajeno al paraje natural. En otras palabras, en Pozzo se trataba casi siempre de imágenes de algo nuevo o relativo a la expedición que se insertaba en un espacio natural –y anterior– que lo rodeaba, mientras que en la mayor parte de las imágenes de Encina y Moreno el espacio fotografiado era virgen, o al menos sin intervención blanca.

Con frecuencia, los ingenieros colocaron en páginas sucesivas continuaciones de una misma vista, en la búsqueda por subvertir en sus álbumes las limitaciones que imponían sus equipos fotográficos. Mediante estas imágenes “correspondientes” –según se las llamaba entonces–, se construía una vista panorámica que la fotografía no podía relevar más que por acumulación –teniendo en cuenta la imposibilidad de una toma de 360° sin una cámara construida *ad hoc* o antes de la existencia de las películas flexibles.

En otro caso, dos imágenes mostraban, sucesivamente, lo visto y el punto de vista: “Confluencias de los ríos

Limay y Neuquén y Sierra Loca. Vista tomada del cerro que se encuentra en el origen del río sobre su margen derecha”, figura en el epígrafe de la primera de las fotografías.



En la segunda, la inscripción reza: “Origen del Río Negro. Cerro desde donde se tomó la vista general de la confluencia del Limay y Neuquén”. Estas imágenes, con el apoyo de los epígrafes, son reveladores de la intención descriptivo-cognitiva.

En todos los casos los topógrafos apelaron a la palabra para completar su descripción del entorno natural. Epígrafes impresos proporcionaban distintas informaciones: indicaban con frecuencia la dirección en que era tomada la fotografía y la altura barométrica y en algunos ocasiones consignaban también datos como “formación basáltica” o apreciaciones como “campo de primera calidad”. Estas señalizaciones textuales debelan las prácticas que sostenían la realización de tales fotografías y los usos a las que estaban destinadas. Así, por ejemplo, “campos de primera calidad” reenvía directamente a la voluntad de apropiar tierras para ponerlas en producción. El epígrafe que acompaña una de las fotografías deja claro estos propósitos:

Quilachenquil sobre el arroyo Cura Lulen. Toldos habitados por el cacique Villamain hasta su sometimiento en Diciembre de 1882. Este paraje se encuentra 6 leguas antes de llegar al paso Pucá-Yen. Calidad de pastos y terreno inmejorables. Altura barométrica 1200 metros.

En este breve texto aparecen de modo elocuente el desplazamiento de los habitantes originales, la apropiación de tierras señaladas como óptimas y la indicación de las coordenadas del sitio. En este sentido, cabe señalar la existencia, en los álbumes, de varias fotografías de colonos y primeros pueblos de blancos: una huerta, colonos en marcha o la construcción de un canal de riego dejaban constancia de la nueva ocupación, la cual no solo era ambicionada sino también técnicamente necesaria para no dejar lugar a un contraataque.

Es claro, en primera instancia, que los epígrafes mencionados inscriben las fotografías en un campo científico antes que artístico –y que, a partir de ellos, se percibe cómo la producción científica se solidariza con los intereses económicos–. Más allá de estos anclajes textuales, las mismas imágenes revelan, con sus encuadres amplios y abarcadores y con sus reenvíos, un propósito descriptivo-cognitivo. Esto no quiere decir que no fueran concebidas y construidas a partir de ciertos cánones

nes y tradiciones iconográficas o que carezcan de atributos estéticos, sino solamente que la estética no es la esfera de inscripción de estas imágenes fotográficas. Es interesante analizar, en este sentido, el término paisaje. Como lo propone Rosalind Krauss para fotografías norteamericanas contemporáneas, resultaría impropio denominarlas de tal modo, pues implicaría aplicar un término del discurso estético a fotografías ancladas en el discurso científico.<sup>6</sup> De hecho, en los mismos epígrafes no aparece nunca el término paisaje, sino “vista”.<sup>7</sup> Según la autora, una diferencia entre ambos es que, como parte del discurso estético, “paisaje” está asociado a las ideas de carrera, obra y artista, todas nociones que no se adecuan a la fotografía topográfica. Tal distinción es importante en tanto restituye las imágenes al espacio discursivo y al campo de conocimiento desde el cual fueron planeadas y producidas -notemos además que los álbumes están dedicados al “Exmo. Señor Presidente de la República, Teniente General D. Julio A. Roca”, dedicatoria que ocupaba la totalidad de la tapa en cuero-. Así, guiadas en buena medida por criterios extraestéticos y atravesadas por las condiciones de una práctica científica, las connotaciones de estos registros fotográficos derivan, en última instancia, de una serie de presupuestos políticos e ideológicos: la política de ocupación y explotación territorial, y la ideología del progreso que la sustenta. Como un muestrario de disponibilidades abiertas al futuro, estas fotografías develan, con fines utilitarios, espacios presuntamente vírgenes.

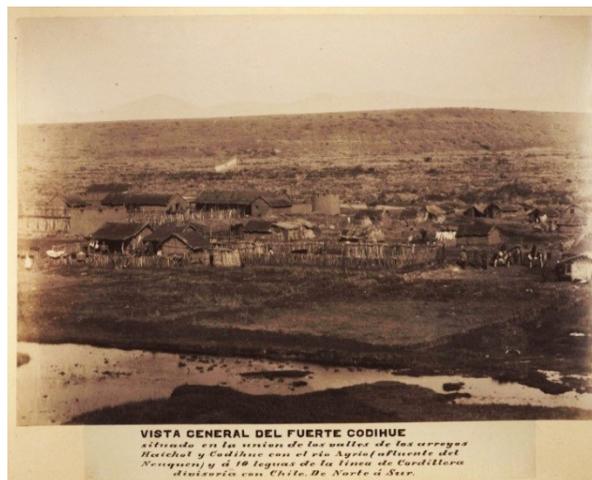
De todos modos, vale también tomar el término paisaje en un sentido más amplio que el del campo artístico y llevarlo hacia uno cultural y más abarcador, pues esto

permitirá la asociación de las imágenes con toda una serie de formas de representación y convenciones que se encuentran igualmente en juego al proponer una “vista” de la naturaleza. Pues, si como señala Krauss,<sup>8</sup> emplear “paisaje” para este tipo de fotografías topográficas es forzarlas a participar de una esfera en la cual originalmente no estuvieron inscritas, tal vez, ampliando el sentido del término hacia toda representación simbólica de la naturaleza realizada a partir de determinada estructura, orden y recorte, podemos incluirlas. Y, al mismo tiempo, realizando esta operación que nos permita ponerlas en diálogo con otras representaciones de la naturaleza, las fotografías quizás puedan tomar distancia más fácilmente de otra tendencia frecuente en los discursos de raíz científica: la atribución de objetividad. En este sentido, es pertinente, sobre todo, el planteo de W. J. T. Mitchell, quien entiende que un paisaje puede ser representado por medio de la pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía, el film o la escritura, y que esas representaciones son secundarias en tanto el paisaje es él mismo un medio físico y multisensorial en el que están codificados significados y valores culturales. Es decir que el tema del paisaje no sería simplemente un material en bruto a ser representado, sino que es siempre, previamente, una forma simbólica por derecho propio.<sup>9</sup> Desde esta concepción, “paisaje” es una escena natural mediada por la cultura, y no es un objeto para ser visto o un texto para ser leído, sino un proceso a través del cual se forman identidades sociales y subjetivas.<sup>10</sup> Si carrera, obra y artista son nociones que no se aplican a este tipo de fotografía topográfica, tampoco le cabe aquella de objetividad que forma parte de la retórica científica.

Como lo señala Julio Vezub, el orden de las fotografías sigue un eje este-oeste, mientras que el recorrido comenzó en Mendoza y terminó en Carmen de Patagones: “el álbum construye una organización ideal del espacio que se ajusta a la imaginada proyección atlántica del derrotero de la civilización occidental”, sostiene.<sup>11</sup> Me interesa recoger esta observación para mirar las fotografías de Codihué –donde tuvo lugar el bautismo en cuestión– como una secuencia o núcleo del relato completo al cual se entra en situación con cada imagen, produciéndose una aproximación mayor hasta llegar a un punto preciso, a un nombre propio.

Así, a la fotografía número 65 del tomo I, que corresponde a la “Vista general del Fuerte Codihué”, le sigue otra del pueblo, después una de la comandancia, en la que figuran los soldados de pie, seguida de una imagen del mangrullo con la bandera argentina en alto,<sup>12</sup> otra de los hombres de la comisión exploradora con sus caballos y, luego, una fotografía similar cuyo epígrafe indica que se trata del teniente coronel Manuel Rubial.

Este acercamiento termina en la imagen siguiente, debajo de la cual se consigna el nombre de dos individuos: “El Comandante Ruibal llega a Codihué con el Cacique Reuque Curá y su tribu sometidos. Mayo 6 de 1883”. Es la representación de una ocasión precisa, un momento *histórico* en dos sentidos: porque se sitúa en un tiempo datado con detalle (6 de mayo) y porque es un punto de quiebre, si no para ambas Historias –la de cada parte de ese encuentro–, al menos para la de los indios, quienes quedaban dominados y por lo tanto incluidos en la historia de los nuevos propietarios del territorio, aquellos que, por añadidura, fechaban y fotografiaban la llegada de los sometidos.



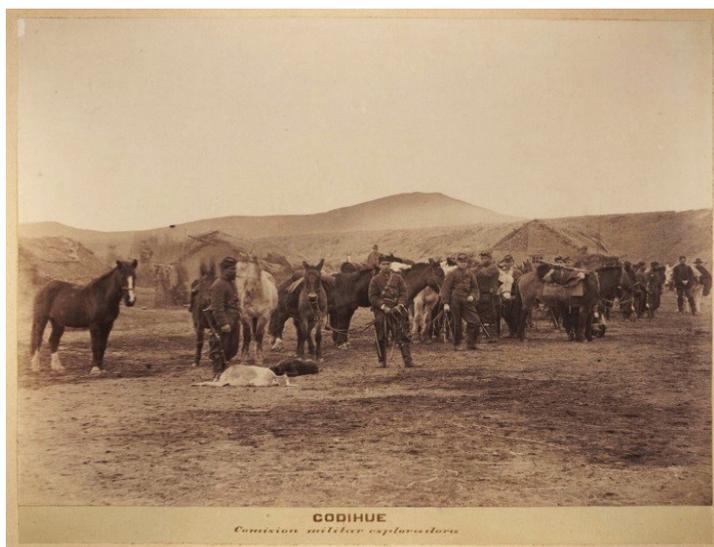
VISTA GENERAL DEL FUERTE CODIHUE  
situada en las orillas de las aguas de los arroyos  
Riacho y Codihue con el río Negro al fondo del  
Noreste y al 16 leguas de la línea de Cordillera  
divisoria con Chile. De Norte a Sur.



VISTA GENERAL DE CODIHUE  
tomada de E. de la Comandancia del Fuerte



EDIFICIO DE LA COMANDANCIA EN CODIHUE  
Oficinas del Regimiento N° 11



A esa fotografía de la llegada del grupo de indios a Codihué, le siguen cuatro del bautismo colectivo –algunas destacando Reuque Curá en el centro–. En la tercera fotografía de la serie, cuyo epígrafe era “Bautismo de los indios de Reuque Curá en Codihué. Comandante Ruibal, Coñuene, Levi y Reuque”, el comandante Ruibal

posa para el retrato colectivo, a la derecha de una escena mucho más amplia. Luego, en la cuarta fotografía, con el epígrafe “Indios de Reuque Curá en Codihué”, hay representado un grupo de hombres, mujeres y niños sentados delante de unas carpas y, a la derecha, un soldado.



Esta escena se desarrolla mientras se llevaba a cabo el bautismo y presenta una contracara de la imagen más compuesta y “oficial” del episodio. En la página siguiente, cerrando estos cuatro recortes de la misma escena, hay una fotografía, cuyo epígrafe es “Comandante Rucbal y la Oficialidad del Regimiento N° 11 acompañan a Reuque Curá al ponerse en marcha para el fuerte Gral. Roca, Mayo 20 de 1883”, muy semejante en su compo-

sición a la que representaba la llegada a Rubial a Codihué. Es decir que el episodio de dominación y conversión quedaba precedido y cerrado por sus responsables: el ejército, más concretamente, el oficial a cargo de la columna. De este modo, los ingenieros avanzaban y cercaban una escena *histórica* y la abrían, luego, para dar a ver nuevamente el contexto en que esta se había desarrollado. En este acercamiento, los nombres propios de los oficiales adquirieron una importancia esencial, tanto como lo serían luego al consignarse sus avances en mapas y constituirse en nombres de pueblos, etc. También los nombres de los caciques fueron sustanciales a este relato: uno a uno daban cuenta de su progresivo sometimiento al Estado.

## II

El triunfo de Roca en el desierto se debió, en parte, a las fuerzas modernizadoras que estaban ya en funcionamiento. Su plan dependía, en buena medida, de que las comunicaciones fueran adecuadas para poder mantener en contacto a las diferentes columnas y ponerlas al tanto de las operaciones y logros de cada una, así como para el aprovisionamiento de las tropas; para ello, el ferrocarril y el telégrafo fueron fundamentales. De hecho, la importancia de la información para los diferentes sectores de la avanzada militar queda puesta en evidencia en la crónica de Manuel Olascoaga, quien transcribe la correspondencia mantenida por los generales desde sus diferentes ubicaciones (Carhué, Trenque Lauquen, Puán, Guaminí, etc.). Incluso, en *Estudio topográfico*, el autor dedica un fragmento a la “despedida del telégrafo militar”, con unas líneas cargadas de cierto lirismo donde la oficina telegráfica casi hace las veces de oasis en el desierto. Es bien significativo, por otra parte, que en 1879 Roca partiera en tren a su recorrida final de las pampas empleando, de este modo, un sistema netamente moderno para la erradicación del indio y la instauración de la *civilización*. Si en un primer momento el ejército avanzaba y exploraba a caballo, la

apropiación definitiva de esos territorios se dio por la transformación de su fisonomía: las dos líneas paralelas en la tierra y también, a varios metros del suelo, las telegráficas, marcaban el espacio material y simbólicamente.

Si estas líneas absolutamente modernas trazaban una nueva cronología para esos territorios, también las imágenes fotográficas que se les tomaban les imponían un nuevo modo de percepción y apropiación. Es decir que más allá de lo que las imágenes muestran, el futuro abierto por la conquista del espacio se ponía en evidencia, también, a través de los medios con los que se la registraba. En este contexto, el dispositivo fotográfico mismo constituía un atributo con carga simbólica. El dominio sobre el territorio y sobre el indio no se apoyaba solo en la representación, sino en la imagen fotográfica evidenciada como objeto construido. Esto dejaba al desnudo su dimensión significativa: un sistema de representación histórico e ideológico, occidental y *civilizado*; un aparato de construcción de representaciones que se legitima a sí mismo y que desde su puesta en marcha implica la resignificación de lo representado.

Hay en todos estos álbumes imágenes especialmente elocuentes sobre esta cuestión: muy claramente en algunas fotografías, y en otras de forma más parcial, se percibe la sombra de la cámara. Sería demasiado llano encontrar en estas sombras únicamente el rastro de un descuido, o interpretar su existencia solo en términos de calidad fotográfica. Aunque en primera instancia se deben distinguir las fotografías que forzosamente debieron incluir la sombra de otras en las que esta hubiera sido evitable, el hecho más relevante para la comprensión del medio y su impacto es que a partir de estas sombras se pone en evidencia el proceso fotográfico. Esta evidencia toma la forma de discurso subyacente y, aun lo que pudiera atribuirse a un descuido, es parte –y no la menos interesante y significativa– de este. En el caso de las fotografías de Encina y Moreno, se trata de dos tomas de una misma escena: en el plano

más cercano, claro, aparecían las sombras de la cámara, parte del torso y cabeza del fotógrafo y, luego, en perfecto orden, se alineaban los hombres uniformados delante de unas construcciones.



Cuatro años antes, en la fotografía de Pozzo que se titula “Plaza de maniobras de los coraceros en Puan” (“Puan. Coraceros en el cuartel”, según los ejemplares), las sombras de la cámara y el fotógrafo aparecían en el centro de la imagen.



Sobre ellas convergían las diagonales y, detrás, los soldados alineados frente a los fortines formaban una hilera casi perfectamente perpendicular a la cámara, en confluencia con la línea de horizonte. En otras dos o tres fotografías suyas –según los ejemplares– esta aparición en el campo visual de lo que estaba fuera de él –el dispositivo fotográfico y él mismo como parte de este y como sujeto firmante a la vez– era preeminente en la composición, mientras que en aquellas de los ingenieros la sombra aparecía de manera más parcial y menos destacada.

En relación con la presencia de estas sombras, entonces, cabría profundizar en los diferentes casos. Por un lado, en las fotografías del cuartel tomadas por Pedro Morelli, el fotógrafo de la expedición comandada por los ingenieros, no parece que hubiera sido posible su eliminación, puesto que el regimiento estaba formado en un horario particular: la puesta del sol –así lo señala el epígrafe: “25 de mayo de 1883 en Codihue. Salva hecha por el Regimiento Nº 11 de Caballería al ponerse el Sol”–, un momento de sombras largas. Sin embargo, las fotografías toman de modo oblicuo la formación mientras el sol queda justo detrás del fotógrafo, de manera que cambiando de sitio la cámara para tomar frontal-

mente a los soldados, la sombra se hubiera evitado. No obstante, al hacer esto, y asumiendo que la cámara estaba ubicada en un punto escogido con precisión por diferentes motivos, la distancia entre esta y la hilera hubiera sido insuficiente para capturar gran parte de la formación y, en consecuencia, dar cuenta de su magnitud y orden.

Por otro, en el caso de Pozzo, aun desconociendo los lentes de que disponía, si hubiera realizado un encuadre que no tomara tanto suelo sino, más a lo lejos, el fuerte o el pueblo, la sombra –que representa casi íntegros las figuras del fotógrafo y del trípode– hubiera sido si no total, al menos parcialmente evitada. De manera tal que no resulta del todo plausible atribuir estas sombras, inscriptas en el suelo del desierto, únicamente a un descuido por parte del fotógrafo. Y aún si así fuera, se debe considerar que no se trata de imágenes sueltas, sino que forman parte de álbumes, es decir que al no descartarlas ni cortarlas, los mismos realizadores decidieron la inclusión de sus sombras en la edición.

Pero otras cuestiones pudieron haber conducido a relativizar el poder de decisión de los fotógrafos. En primer lugar, habría que preguntarse sobre el nivel de perfección requerido para fotografías obtenidas en el marco de estas campañas expedicionarias. Luego, el extremo cuidado requerido para el transporte y manipulación de las placas de vidrio, el número de placas disponibles o el imperativo de un revelado del negativo casi inmediato a la toma eran las dificultades técnicas y operativas a las que se enfrentaba un fotógrafo de campaña. Entre estos condicionantes, hay que señalar, en particular, la imposibilidad de repetir ciertas tomas, pues todo se desarrollaba entre el movimiento de las tropas y eventos que se daban por única vez –sin embargo, Remigio Lupo narró en su crónica que por un momento se le dio a Pozzo el mando de la tropa para que compusiera una fotografía–.<sup>13</sup> Con todo, cabe pensar que la calidad técnica o estética –o de lo que los fotógrafos entendieran como tal– pudo obtener un lugar de segundo orden ante el imperativo del registro. Así, en la edición

del álbum, el valor documental probablemente primó sobre algunas exigencias de otra índole. Nótese por ejemplo que un vidrio quebrado no fue impedimento para copiar la fotografía “Isla de Choele-Choel. Punta de abajo” en todos los ejemplares del álbum que conocemos. Es incuestionable la importancia de esa imagen que muestra el punto de arribo de la columna de Roca el 24 de mayo, el día anterior a la gran misa y al tedeum a celebrarse en conmemoración de la fiesta patria. También hay una fotografía del acontecimiento del 25 de Mayo en Choele Choel: un encuadre muy amplio para contener al Ejército formado. Destacan las blancas ropas de monseñor Espinosa oficiando misa y, en primer plano, se distinguen con claridad las cajas portanegativos perteneciente a Pozzo. Esta posible flexibilidad ante las sombras, un negativo quebrado, un objeto extraño en la escena, en fin, lo que podría considerarse un defecto: ¿es solo atribuible al interés de un registro o cabe pensar, además, que en el “desierto” eran otras las normas que regían?

La mayor parte de las personas –tanto indios como soldados– que aparecen en las fotografías de los álbumes miran a cámara: rostros y poses que demuestran que había un conocimiento y conciencia del registro fotográfico y que ponen en evidencia, por obvio que sea, que se trata de una construcción –de la imagen fotográfica y también construcción simbólica en tanto, por ejemplo, la pose obedece a ciertos patrones–.<sup>14</sup> Louis Marin afirma que en todo enunciado pueden distinguirse dos dimensiones: una transitiva, donde la representación aparece como sustitución de lo ausente, y una reflexiva, donde toda representación *se presenta* representando algo.<sup>15</sup> Al manifestar su modo de realización –más claro aún, por ejemplo, en aquellos casos en que algo sale movido en la fotografía–, estas imágenes se alejan del mito de “transparencia” evidenciando, a cambio, el componente reflexivo. En las fotografías donde se encuentran las sombras del fotógrafo y su equipo, también la dimensión transitiva remite a la fotografía. Se trata de una autorrepresentación desde

una doble vertiente, pues incluye, mediante estas sombras, la visualización de los medios que hacen posible la Fotografía –entendida como dispositivo y sistema de representación– y devela, por otra parte, la propia y específica situación de producción de *esa* fotografía concreta. Se da aquí una particular forma de *mise en abîme* que pone en escena no una nueva representación, sino lo que está fuera del campo y, de manera sintomática, lo que hace posible la representación. Así, estas sombras funcionan como sinécdoque de la Fotografía, figura retórica especialmente reveladora, pues toma cuerpo mediante aquel factor que la hace posible: la luz. Asimismo, la sombra funde en una única figura al hombre y su cámara. Puro contorno, ella pone en evidencia que ambas partes *son* el dispositivo fotográfico.

¿Qué implica, pues, esta autorreferencia del medio fotográfico en el contexto de un álbum dedicado a una conquista y ocupación militar? En primer lugar, por la preeminencia de la silueta de la cámara, cabe leer la fotografía del cuartel tomada por Pozzo como señalización de la práctica y pensarla entonces, precisamente, como su *huella*. Philippe Dubois plantea la huella –que, en cuanto representación por contigüidad física del signo con su referente, está, en términos piercianos, en el orden del índice– como momento esencial, pero solo *un momento*, en el conjunto del proceso fotográfico. Antes y después del instante del registro “natural” sobre la superficie sensible hay gestos totalmente “culturales” y codificados. Siguiendo entonces la línea de Dubois, podría decirse que hay un instante indicial –marcado por esta relación de conexión física que caracteriza al índice pierciano– desde el cual se genera una suerte de dispersión hacia los momentos colindantes, que son series de códigos, como si la fuerza del carácter indicial se hubiera expandido para encubrir, hasta cierto punto, lo que la fotografía tiene de arbitrario e ideológico. *Analogon*,<sup>16</sup> huella, apariencia de autorrealización, verosimilitud, no son equivalentes, pero en relación con el medio fotográfico se imbrican unos con otros y se sostienen mutuamente. Es, sin dudas, el cons-

tituir un *analogon* de la realidad lo que ha otorgado a la fotografía el lugar de documento incontestable. Sin embargo, no por ello la imagen la restituye: la distancia entre ambos –*analogon*/restitución de la realidad– es cubierta, en el siglo XIX, por determinados usos y prácticas. Así, el dispositivo técnico autorizó ciertos usos y prácticas que produjeron, a la vez, un retorno sobre sí mismo. De este modo, a partir de la factibilidad de un registro bidimensional analógico sobre ciertos hechos y acontecimientos y por instituirse aquellas representaciones como documentos, el medio fotográfico alcanzaba, en última instancia, la realización de su propia modernidad, que tendría un alcance particular en el desierto pampeano.

Sobre la idea de documento, de Jacques Le Goff –“el documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro (*queriéndolo o no queriéndolo*) aquella imagen dada de sí mismas”–,<sup>17</sup> Ana María Mauad añadió:

Como imagen-documento, la fotografía es concebida como un índice, como una huella de una realidad pasada, (...) como imagen-monumento, la fotografía es un símbolo, algo que en la sociedad del pasado ha sido elegido para presentar esta autoimagen, algo que puede darse a las generaciones futuras.<sup>18</sup>

Las sombras, huellas visibles y autorreferentes del instante indicial, forman parte de ese símbolo: junto con los fusiles, el telégrafo o el ferrocarril –y actuando dentro de un amplio espectro de sistemas de dominación por vía de la representación–, el medio fotográfico aparecía allí como anticipo y evidencia del arribo de la técnica como fase inaugural de la *civilización*.

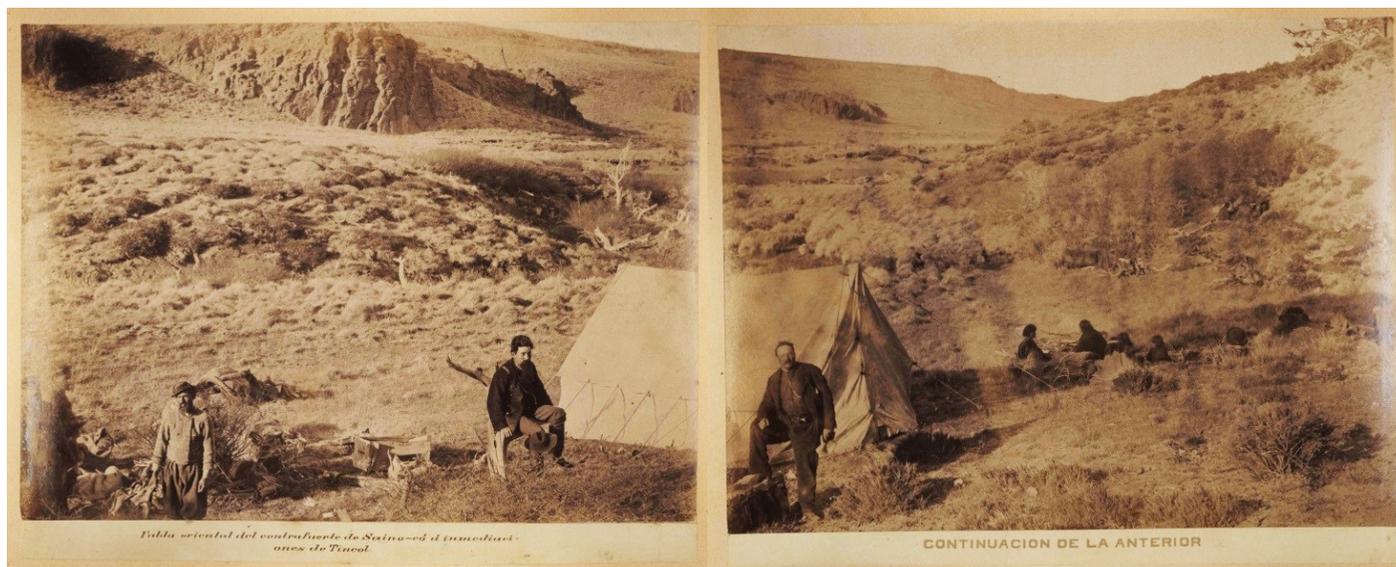
En estas fotografías, la idea de representación como reflejo o ventana se extravía al mostrarse la imagen como un objeto construido. Entonces, ¿cómo funciona la imagen de lo real que *ha sido*, cuando el sistema de representación hace visible parte del *haber sido*?<sup>19</sup> ¿Cuál es el efecto, en relación con la atribución de veracidad, que pudo darse a ese documento fotográfico? Al hacerse parcialmente visible, por estas sombras, si no el

mecanismo, sí la lógica de producción de las imágenes, esta manifestación del agente –empleo el término agente en la medida en que refiere tanto a la luz como al individuo– funciona en dos direcciones diferentes. Por un lado, al mostrar que la *fotografía* (“escritura con luz”) se realiza con una cámara –instrumento de objetividad entonces indiscutible–, queda enfatizada la sensación de autorrealización de la representación. Paralelamente, al hacerse manifiesta, en la imagen, la existencia de una persona junto a la cámara, tomando decisiones, disponiendo, tal vez, la escena, etc., se señala lo que esta tiene de construcción.

En relación con el primer término de esta aparente oposición, estas fotografías apelan, mediante estas sombras, a la validación paralela de lo representado y del sistema de representación, porque, como afirma Barthes, “la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa”.<sup>20</sup> Y, como he referido más arriba, esta legitimación se efectúa a partir de un discurso sobre el sistema de representación con una fuerte carga retórica: la incorporación simbólica de los territorios por medio de los instrumentos más avanzados de la técnica moderna.

Respecto del segundo punto, si incorporamos al análisis los epígrafes que acompañan las fotografías de Encina y Moreno, es más claro el modo en que estas sombras pudieron funcionar, junto con otros elementos, como marcas autorales.<sup>21</sup> Hay en los álbumes tres fotografías de sus campamentos, en una de las cuales aparece una cámara fotográfica montada sobre un trípode. También se empleó el recurso de las fotografías correspondientes: las últimas dos fotografías del segundo álbum representan su asentamiento en un encuadre extraño por su parcialidad por lo que, de no reunírselas mentalmente, tienen un sentido difícil de discernir.

A partir de estas imágenes en las que ellos eran el “tema”, se afirmaban como autores de todas las fotografías de los álbumes. Recordemos el progresivo acercamiento hacia Codihué que quedaba enmarcado por sendas



vistas de los campamentos de los fotógrafos expedicionarios.<sup>22</sup> De esta manera, al mismo tiempo que los ingenieros se instituían como autores de las imágenes, también lo hacían como partícipes de la expedición. Esto resulta bien explícito en un epígrafe correspondiente a una fotografía en la que se ve un río, dos botes y unos pocos personajes, que indicaba: “Vista del fuerte ‘4<sup>ta</sup> División’. Botes en que se descendió el río Neuquén en Mayo del 1883 con motivo de la enfermedad del jefe de la expedición, Ingeniero Carlos Encina. Cerro de Tromen”. Los ingenieros, aquí sujetos de la expedición sobre la que dan testimonio, hacían funcionar de este modo los álbumes como una suerte de diario de viaje, a la vez que se instalaban como objeto de su discurso.

Es interesante el hecho de que si la fotografía –la Fotografía– brindaba testimonio de algo ocurrido, en este punto también los botes lo hacían. Así, estos aparecían ahí ofreciendo evidencia de lo que *había sido* –hago extensivas adrede las palabras de Barthes–. Es decir: no era una imagen de Encina descendiendo por el río en bote por causa su enfermedad –de la cual murió poco

tiempo después–, sino que se remitía ya a un pasado y, en este sentido, se apelaba a la reconstrucción del episodio a partir de la imagen de un objeto.

Entonces, como fragmento de un diario de viaje, esta imagen narraba una situación específica ocurrida en el pasado; y el hecho de tener como protagonista –si bien ausente– a uno de quienes hicieron las fotografías, volvía a marcar la autoría. Aunando una serie de sentidos, pues, este conjunto imagen-texto no solo daba testimonio de lo ocurrido, sino que lo hacía sobre un objeto-sujeto –Encina–, que había estado ahí para dar, él mismo, testimonio de la campaña. Las condiciones de producción de las imágenes estaban, entonces, puestas de manifiesto en esta suerte de metadiscurso. Aunque ya no se trataba aquí, como en el caso de las fotografías con las sombras, de aquello que hizo posible esta fotografía en particular, sí de quien hizo posible los álbumes.

De esta manera, Encina y Moreno recurrían a diferentes sistemas de autorrepresentación, combinando imagen y texto, para situarse en diferentes posiciones (prota-

gonistas, testigos, autores) que se complejizan ante la coparticipación de Morelli. Señalemos, por otra parte, que estas posiciones individuales se asientan sobre el rol de agentes del Estado. Pozzo, por su lado, se instauraba como sujeto de la enunciación –consciente o inconscientemente– exclusivamente a partir de la especificidad del medio fotográfico, pues solamente las sombras hacían dirigir la mirada hacia él. En este sentido, y por su actividad profesional, cabe leer como preeminente su posición de autor en relación con otros roles que quedaban en un lugar más marginal. Se trata aquí, entonces, de un sustento autoral del discurso desde su propio campo de operación, de una firma en y desde el medio fotográfico. Se puede asumir este hecho como una afirmación de su *savoir faire* en una actividad en la que estaba ciertamente afianzado, pero donde una fuerte demanda y una abultada competencia requería siempre una mayor consolidación –recordemos que de regreso a Buenos Aires, Pozzo registró inmediatamente sus imágenes para preservar a la vez sus intereses económicos y su posición de autor–. Todo esto debió demandar de Pozzo una nueva firma: presente en las copias de algunos de los ejemplares del álbum, aparece un sello de su estudio aplicado sobre el negativo: “Fotografía Alsina. Victoria 590. Bs. As.”. En la fotografía del cuartel, este se ubica, de manera significativa, sobre la sombra de su cámara. El sello claro sobre la sombra oscura de la cámara forma un conjunto visualmente pregnante para enunciar: “fotógrafo” o, mejor, “este fotógrafo”.

El análisis de la inscripción individual en estas representaciones no interesa para la confrontación con una presunta objetividad –noción tan ligada a la fotografía y que con frecuencia ha oscurecido su análisis y conocimiento–, sino para ayudar a la comprensión de su operatividad discursiva. Por esto, antes que la indagación por la objetividad interesaría, en todo caso, aquella por la verosimilitud que, en tal contexto, no merma sino que se potencia con la intervención de la primera persona. “Porque es la verosimilitud, y no la verdad, la que

produce la persuasión”, escribía Platón en *Fedro*. En el cruce entre la construcción y el registro, y en el marco de cierta inscripción institucional concreta y un contexto histórico dado, estas representaciones se acomodaban –traducían y conformaban a la vez– a la ideología contemporánea, donde intereses políticos y económicos formaban el contexto que, como la literatura romántica para las imágenes de Pozzo, configuraban las posibilidades de miradas y de representaciones. Si en estas imágenes, en las sombras, es posible ver lo que hubo detrás de la cámara –el autor con sus decisiones para esa fotografía–, también detrás de ellas se puede ver la otra construcción: la de un relato parcial y tendencioso. Pues las fotografías que quedaron como relato visual de este episodio instalan el registro de una Campaña al Desierto dejando, también en las sombras, la parte más oscura de la historia que refieren.

---

<sup>1</sup> Esta información surge de *El Porteño*, en notas fechadas el 15 y 24 de mayo de 1877.

<sup>2</sup> Pozzo iba en el segundo convoy de la quinta columna, con otros tres “ciudadanos”: su ayudante, el corresponsal de *La Pampa*, Remigio Lupo, y alguien llamado Miguel Martínez. Este era el convoy en el que viajaba también el capellán Antonio Espinosa, autor de un diario de viaje en el cual, en repetidas ocasiones, mencionaba que “Pozzo sacó una vista”. También Lupo se refería a unas vistas sacadas luego del tedeum oficiado en el Fuerte Lavalle el 31 de mayo. Antes de tomar las fotografías de la Campaña al Desierto, Antonio Pozzo trabajó para la municipalidad, retrató en daguerrotipo a Mariquita Sánchez de Thompson y al general José María Paz, entre muchos otros; hizo retratos de convictos, que se publicaron en *La Revista de Policía*, en 1871; tomó fotografías de las instalaciones y máquinas del Ferrocarril del Oeste en 1857 y en 1875 y participó de la vida pública y política dando su apoyo expreso al alsinismo y luego al roquismo.

<sup>3</sup> El periódico *La América del Sur* publicó un comunicado el 11 de julio de 1879, en el que informaba que Pozzo solicitó el “privilegio de marca de fábrica por las vistas fotográficas que ha sacado de todos los puntos donde hacía alto la expedición al Río Negro” (citado en Héctor Alimonda y Juan Ferguson. La producción del desierto. Las imágenes de la campaña del Ejército Argentino contra los indios, 1879”, *Revista Chilena de Antropología Visual* 4, 2004 [en línea].

Consultado 18 de enero de 2016 en [http://www.antropologiavisual.cl/alimonda\\_&\\_ferguson.htm](http://www.antropologiavisual.cl/alimonda_&_ferguson.htm). Lamentablemente no existen datos sobre la circulación de estas imágenes. Existe un ejemplar del álbum en la Colección Teresa Cristina Maria de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro que debió de ser enviado por las autoridades como muestra del éxito alcanzado por el gobierno central en la expansión del territorio nacional productivo.

<sup>4</sup> Me remito aquí a los argumentos de Héctor Alimonda y Juan Ferguson, quienes afirman que se trató allí de una decisión del Ejército (en “La producción del desierto. Las imágenes de la campaña del Ejército Argentino contra los indios, 1879”, *op. cit.*).

<sup>5</sup> En relación con las vistas desde lo alto, se percibe también en Pozzo la búsqueda de algún punto de altura en la planicie pampeana. El techo de su propio carromato debió ser el que le ofreció, en ocasiones, una superficie más elevada donde instalar su cámara.

<sup>6</sup> Rosalind Krauss. “Photography’s Discursive Spaces”, en: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, The MIT Press, 1985, pp. 131-150.

<sup>7</sup> Cabe notar que si “paisaje” no era un término pertinente para referirse a fotografías ancladas en un discurso que no fuera el estético, “vista”, por su parte, no estaba excluido de la terminología de la plástica decimonónica. Las *vues pittoresques* constituyeron, junto con las “costumbres”, una parte esencial de la tradición iconográfica y, de manera destacada, de las realizaciones litográficas de donde se trasladaron luego hacia la fotografía.

<sup>8</sup> Rosalind Krauss. “Photography’s Discursive Spaces”, *op. cit.*

<sup>9</sup> W. J. T. Mitchell. “Imperial Landscape”, en: *Landscape and Power*. Chicago/London, University of Chicago Press, 1994, p. 14 y ss.

<sup>10</sup> W. J. T. Mitchell. “Introduction”, en: *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>12</sup> Si bien visualmente esta imagen del mangrullo interrumpe el acercamiento progresivo, considero que, en términos de interpretación, cabe leerla en el mismo sentido, puesto que está mostrando la contracara de ese acercamiento: es el lugar desde donde todo es visible, es decir, desde donde se percibe y controla el espacio al que la cámara se va aproximando. Como vimos, este recurso de fotografiar el lugar desde donde se fotografió fue empleado en otras ocasiones en estos álbumes.

<sup>13</sup> “Esta vez nos detuvimos a pedido del fotógrafo Pozzo. La naturaleza le había encantado con su belleza, como nos había encantado a todos nosotros. Teníamos por delante una extensa y luminosa planicie formada por el valle del río, al que limitaban agrestes colinas cubiertas por un manto de esmeralda. Pozo intercedió con el gene-

ral para que le permitiese sacar una fotografía de aquel panorama y del ejército en la posición que llevaba y fue concedido. Y se le concedió más, se le concedió el mando del ejército, la facultad de dictarles sus órdenes. Pero fue por breves momentos. Era necesario colocar las fuerzas según conviniese, y nadie podía hacerlo mejor que Pozzo. Con un trompa a su lado, expedía las órdenes. Esto fue materia de algunas bromas que fueron aceptadas tal como debían ser. A las 11.40 la fotografía estaba sacada” (Remigio Lupo. *La conquista del desierto. Crónicas enviadas al diario La Pampa desde el Cuartel General de la Expedición de 1879*. Buenos Aires, Freeland, 1968, p. 109).

<sup>14</sup> Si bien la mirada a cámara era lo más frecuente en esa época, y los tiempos de exposición estaban lejos de posibilitar una fotografía que tomara desprevenidos a los retratados, también es cierto que existen fotografías contemporáneas que han buscado simular una toma instantánea. El caso de algunas fotografías tomadas por Julius Popper en 1886, en Tierra del Fuego, en el marco de la expedición que este realizara en busca de yacimientos auríferos –un emprendimiento personal que contó con la anuencia del Ministerio del Interior– es ejemplo cercano en el tiempo. Como con los recursos fotográficos de la época no era posible captar la escena en que murieron dos hombres shelknam en manos de Popper y su grupo, esta debió ser montada posteriormente para la toma. Una de las fotografías muestra en primer plano a un indio que yace, ya muerto, en el suelo mientras tres expedicionarios apuntan en dirección opuesta sus fusiles Winchester, y otro –¿Popper?– se encuentra erguido dirigiendo la acción de los tiradores. Erguido, esto es, ofreciendo el pecho a flechas que, evidentemente, hacía rato que ya no lo tenían como blanco. Obviamente, en esta imagen no hay miradas a cámara: el montaje de la escena implicaba, también, el ignorar que estaba siendo registrada.

<sup>15</sup> Louis Marin. *Le portrait du roi*. Paris, Éditions de Minuit, 1981, pp. 9-10.

<sup>16</sup> Lo tomo en el sentido que le da Roland Barthes: “Entre ese objeto y su imagen no es necesario disponer un relevo, es decir un código; sin dudas la imagen no es lo real pero es su *analogon* perfecto, y es precisamente esta perfección analógica que, frente al sentido común, define a la fotografía” (Roland Barthes. “Le message photographique” [1961], en: *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1992, pp. 9-24 [la traducción es mía]). En esta afirmación, Dubois encuentra que lo importante no es la idea de la perfección analógica sino, justamente, la de ser un mensaje sin código. Ya que, para él, “La foto es *ante todo index*. Es solo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)” (Philippe Dubois. *El acto fotográfico*, *op. cit.*, p. 32).

<sup>17</sup> Jacques Le Goff. *El orden de la memoria*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 238. El destacado es mío.

---

<sup>18</sup> Y sigue: “Pero no se debe olvidar que todo documento es también un monumento, porque si una fotografía informa, también conforma una cierta visión del mundo” (Ana María Mauad. “From historian’s eye: images, words and historical synthesis”. Ponencia presentada en *Advanced Oral History Summer Institute*, Berkeley, 11 de agosto, 2003 [en línea]. Consultado el 18 de enero de 2016 en <https://www.yumpu.com/en/document/view/35707133/images-words-historical-synthesis-the-bancroft-library/3> (la traducción es mía).

<sup>19</sup> Remito aquí a Roland Barthes (*La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, [1980] 1989), para quien “esto ha sido” constituye el noema –la esencia- de la fotografía.

<sup>20</sup> Roland Barthes. *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 149.

<sup>21</sup> Hay que señalar que aunque tanto Encina como Moreno tuvieran conocimientos fotográficos, fue el fotógrafo Pedro Morelli el respon-

sable de las imágenes de estos álbumes. Sin embargo, que el autor material haya sido otra persona no invalida la atribución de autoría que los ingenieros sostuvieron por distintas vías. Esto situaba a Morelli en la condición de simple “operario” –cabe recordar que su nombre no era mencionado en los álbumes ni tampoco al listar el equipo de personas que los acompañaba–.

<sup>22</sup> Estas fotografías llevan por epígrafe “Campamento de los Ing. Encina, Moreno y C<sup>a</sup>”. Son la número 64 (subepígrafe: “en la margen derecha del Agrío y sobre su afluente Pichi Malal (corral chico). Vista tomada de E. a O.”) y la 80 (“en la naciente del arroyo Cun Có (agua caliente) afluente del Agrío a 3 ½ leguas al S. E. de Codihue. Dirección E. N. E. a O. S. O”) del primer álbum. La 81, siguiendo su usanza, es “Continuación de la anterior”. Cabe señalar que estos campamentos no estaban en Codihué, sino en sus cercanías.

## VERONICA TELL

Verónica Tell es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y graduada de la carrera de Artes por la misma casa de estudios. Es investigadora del CONICET y del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín. Es docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y dicta cursos de posgrado en distintas universidades. Actualmente es curadora de la colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes. Es autora de *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2017, y de artículos en libros, catálogos y revistas especializadas.