

IMÁGENES PATAGÓNICAS: ENTRE CHARLES DARWIN Y LUIS FERNANDO BENEDIT*

*Graciela C. Sarti***

Resumen: Este trabajo recorre una línea de la producción artística de Luis Fernando Benedit, tomando como centro su reelaboración del viaje de Charles Darwin a la Patagonia con la expedición Fitz-Roy. En esa línea, los vínculos de Benedit con la ciencia y con las construcciones de un imaginario del territorio son notas esenciales.

Abstract: This work explores a line in Luis Fernando Benedit's artistic production, by focusing on his re-elaboration of Charles Darwin's journey to Patagonia with the Fitz-Roy expedition. In that line, Benedit's links with science and with the constructs of an imaginary territory are essential notes.

De viajes de exploración y taxonomías

Viajar ha tenido, desde siempre, una implicancia no solo geográfico-física sino también imaginaria. De Marco Polo a Goethe, de Darwin a Lévi-Strauss, la crónica de viajes da cuenta del acto de descentramiento y autoconocimiento que implica esa experiencia, del contraste de vivencias que evoca,

* Este trabajo se vincula con dos investigaciones complementarias: por un lado, el dossier *Grupo CAyC* que, bajo la edición de Adriana Lauria y Enrique Llambías, publicamos recientemente en el Centro Virtual de Arte Argentino (Sarti, 2013); por otro lado, el proyecto *El "viaje estético" en la cultura argentina: un eje de producción en artes visuales y literatura a lo largo del siglo XX*, que co-dirigimos con María Elena Babino en la UNTREF. A los nombrados, mi agradecimiento por haberme puesto en este camino, por las oportunidades de producción conjunta, por el intercambio de ideas.

** Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Profesora Titular, UNTREF. Profesora Adjunta, UBA. Mail: gcsarti@yahoo.com

de las particulares representaciones que puede suscitar. El viaje moviliza redefiniciones, tanto del territorio explorado por el viajero, cuanto de la tierra de la que parte. “Desde Moscú se aprende más rápido a ver Berlín, que Moscú mismo”, escribe con agudeza Walter Benjamin (2011:35). El viajero se percibe ante todo a sí mismo y su bagaje, en contraste con lo diferente que le sale al paso.

Este aserto evidente, sin embargo, se vuelve problemático cuando enfocamos la atención sobre la profusión de viajeros y sus relatos en la construcción de imágenes de América, un continente al que se visualiza siempre fundado desde otra parte. Allí domina una mirada predominantemente “hacia afuera”, que no indaga sobre sí misma más que para autoafirmarse, que se proyecta e instituye, que no se busca sobre lo que encuentra, sino que pretende modelar lo que encontró:

El viaje impregna toda la historia americana. El viaje, como un arco tensado que va desde el poblamiento primitivo del continente—cuando hace miles de años los nómades cruzaron el estrecho de Bering— hasta los desplazamientos continuos de los grupos indígenas rumbo al confín de su mundo; desde los navíos colonizadores de españoles, holandeses, portugueses e ingleses, hasta los ejércitos que anulaban geografías para liberar el continente (...) desde los desheredados que llegaban en barcos melancólicos para merecer el paraíso prometido, hasta los exiliados que las dictaduras sangrientas desarraigan... (Monteleone, 1999:147).

La cita es por demás curiosa. Visto desde esa lente se podría proclamar, entonces, que viaje y migración son partes constitutivas de la historia completa de la humanidad —y en verdad lo son—, que desplazamientos, desarraigos, búsquedas y exilios han modelado prácticamente todas las culturas. ¿Por qué ver la migración de poblamiento ocurrida hace diez mil años, como lo particular americano, y no aplicar entonces la misma idea para las migraciones de pueblos que definieron etnias europeas en los albores del segundo milenio? América se aparece así, en una construcción mental que persiste más allá de los desvelos de historiadores, pensadores de la cultu-

ra, artistas y otros, como una identidad siempre frágil, móvil, provisional, frente a otras identidades más estables y permanentes. Detrás de esta dicotomía subyace, con la evidencia de una obviedad, el papel jugado por la Europa decimonónica en el despliegue colonial de búsqueda de nuevos mercados para su economía en expansión.

En esa expansión dos experiencias se presentan solidarias, tanto en el tiempo cuanto en el objetivo: las exploraciones del continente y el desarrollo de la historia natural. Mary Louis Pratt las ha examinado con detenimiento, subrayando sus paralelos, su coincidencia absoluta. En 1735 se producen al mismo tiempo la publicación de *El sistema de la naturaleza*, de Carl Linneo, y la primera gran expedición que, bajo liderazgo francés, pretende resolver sobre el terreno un problema científico: comprobar si la tierra es esférica o si es esferoide. Una parte importante de esta empresa, la llamada “expedición La Condamine”, se desarrolla en América del Sur con la intención de medir el Ecuador. Más allá de sus desastrosos resultados prácticos, esta aventura inaugura diferentes variantes del relato de viajes aplicado a la región, desde una perspectiva científica (Pratt, 2011: 43-53). A partir de aquí se establece un canon: “Los viajes y la literatura de viajes jamás volverán a ser los mismos. En la segunda mitad del siglo XVIII, todas las expediciones, científicas o no, y todos los viajeros, científicos o no, tuvieron algo que ver con la historia natural” (Pratt, 2011: 64).

Se trata de una historia natural que, partiendo de la posibilidad de taxonomizar en principio el reino vegetal, se proyecta luego sobre toda forma de vida, incluyendo la humana. Es parte de “un proyecto europeo de construcción de conocimiento que creó una nueva clase de conciencia planetaria eurocentrada. Cubriendo la superficie del globo, especificaba plantas y animales en términos visuales como entidades discretas, subsumiéndolas y reacomodándolas en un orden finito y totalizador de hechura europea” (Pratt, 2011: 84).

De los numerosos viajes que vendrán, pocos más determinantes que la expedición Fitz-Roy, que entre 1831 y 1836 realiza la circunnavegación del mundo. Determinante, sobre todo, porque a bordo lleva a Charles Darwin, quien registra sus impresiones en su diario de naturalista y, al cabo del periplo, plantea su teoría de la evolución de las especies.

De ciencia, historia y arte

“En 1978 presenté una primera reflexión sobre el campo argentino, de cuando el campo, con una tecnología incipiente, pasa de ser silvestre a ser cultural. Después, en 1984, mis obras, muchas basadas en cuadros de Pallière, tienen una temática casi histórica y muestran la inquietud por una búsqueda de identidad cultural. Ahora estoy con Darwin. Después, no sé qué haré. Es como si, pensando qué somos, hubiera ido cada vez más atrás. Sin proponérmelo. Creo que es una pregunta permanente de los argentinos. Al menos de los que no están conformes” (Benedit, 1990: 118).

Luis Fernando Benedit (Buenos Aires, 1937-2011) es, sin lugar a dudas, uno de los artistas argentinos más notables de la segunda mitad del siglo XX. Vinculado ante todo a la emergencia de las tendencias de tipo conceptualista que se desarrollaron ampliamente en torno del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), que liderara Jorge Glusberg desde 1968, adquiere notoriedad con propuestas de talante procesual y renovador. Desde entonces, su obra registra una enorme variedad y vastedad: incluye la realización de pinturas, múltiples, objetos, habitáculos para animales y vegetales, instalaciones con inclusión de proyecciones, relieves. En su doble condición de artista y arquitecto, el diseño, lo proyectual y sus derivas aparecen como constituyentes reiterados de sus obras.

A primera vista, una vez abandonado el soporte tradicional de la pintura, su producción tiene dos momentos muy marcados. En el primero predomina un discurso cientificista con cantidad de realizaciones que emulan dispositivos de laboratorio, algunas tan paradigmáticas como los famosos *Biotrón* (1970) y *Fitotrón* (1972), presentados en esos años en la Bienal de Venecia y en el MOMA, respectivamente. Estas realizaciones se acompañaban de los bocetos previos, de sus diseños proyectuales. Se trata de construcciones que llevan el acto de deslimitación del arte contemporáneo a uno de sus extremos, el de la indistinción con el experimento científico. Pero luego, tal como señala el propio autor en la cita del epígrafe, avanza la década del setenta desarrolla series que hacen hincapié en la construcción de estereotipos de nacionalidad y relecturas de la historia: el gau-

cho y su iconografía, las labores del campo, los pintores que los han historiado con vena pintoresquista. Podemos leer este viraje en el sentido de un cambio de paradigma.¹

Sin embargo, como se verá, ambos momentos están totalmente imbricados. Los habitáculos artificiales –que no son tema de este trabajo, pero no pueden dejar de ser mencionados–, funcionan ante todo como metáforas sociales: exploran el condicionamiento artificial de la conducta en animales, pero también tematizan esta situación en el hombre, como es el caso del *Laberinto invisible* de 1971.² (En verdad unas y otras, habitáculos para animales y plantas, o laberintos, son cifras de conductismo social). Algunas de las obras posteriores, como se verá, invertirán la ecuación para registrar cómo la historia natural ha modelado nociones y percepciones de lo nacional, del territorio y de sus poblaciones. Ya no se tratará de artilugios técnico-científicos, sino de indagaciones sobre el papel jugado por la ciencia en la construcción de un imaginario: determinación no ya de la conducta física, sino del hábito mental social.

Entre uno y otro momento se produce una serie que, desde la perspectiva que aquí asumo, resulta un enlace con el trabajo posterior. A mediados de los años '70 Bénédict se siente atraído por la figura de un naturalista francés, Jean Henri Fabre (1823-1915), el famoso autor de la serie de ensayos *Souvenirs Entomologiques*, a quien dedica algunas acuarelas que miman las notas de un entomólogo, jugando al mismo tiempo con la idea de producción artificial: cuidados dibujos donde se describen insectos, en corte y vista exterior, acompañados de notas manuscritas y de bocetos para su construcción artificial. Son tanto simulaciones de las páginas del cuaderno de un estudioso del siglo XIX, cuanto desarrollos proyectuales. Tal el caso de *Homenaje a Fabre N° 6 (proyecto para una cigarra metálica)* (lápiz y acuarela sobre papel, 80 x 60 cm, 1975) o de *Proyecto Tabano I*, (lápiz y acuarela s/papel, 50 x 72 cm, 1975). La vía de investigación iniciada apenas unos años antes, con la incorporación del simulacro, está reintroduciendo en la obra una cuota de representación. Si los hábitats artificiales estaban acompañados de diseños, estos aplicaban directamente a la realización de un objeto tangible: eran exactamente eso, despliegue proyectual de una obra

entendida como tal en todo el conjunto de su proceso productivo y no solo en su resultado. Ahora lo proyectual se desplaza, centrando la mirada en el proyecto mismo que, al referir a la historia de la ciencia, hace de esta el foco de atención.

En el catálogo de la presentación conjunta realizada por CAyC en la Bienal de San Pablo, el curador Jorge Glusberg explicitaba que hay dos modos de relacionar arte y ciencia: usarla o tematizarla, y que ambos no eran excluyentes (Glusberg, 1977). Resta por ver de qué modo este interés se emparenta con la construcción de un imaginario nacional.

De Darwin a Bénédict, el viaje de las imágenes

El interés por lo criollo ya aparece claramente en *El juego del pato*, obra que forma parte de un conjunto de cuatro que Bénédict presenta en la Bienal de San Pablo de 1977, dentro de la presentación colectiva del Grupo de los Trece,³ que obtiene el Gran Premio Itamaraty. Como parte de ese gigantesco envío llamado *Signos en ecosistemas artificiales*, que exploraba los límites entre lo natural y lo artificial, esta instalación acompañada de boceto proyectual, trabaja con un juego típico del campo argentino.⁴

A partir de este momento las pinzas de castrar ganado, los ranchos, las boleadoras, las citas en fin, de lo rural, se vuelven recurrentes en sus obras. Argentina tiene en la llanura pampeana, a partir del siglo XIX, su fuente clave de riqueza. El campo amasa fortunas, genera imaginarios, funda arquetipos de nacionalidad. Esas construcciones se sostienen, las más de las veces, desde una mirada externa; allí aparece la figura de los llamados “pintores viajeros”, entre los que Jean Leon Palliére es un prototipo: imaginero de gauchos idílicos, hace del habitante de la pampa un personaje todo lo “pintoresco” que se pueda. Y Bénédict, cien años después, lo relee y deconstruye en clave paródica.

El paso siguiente, ya se ha dicho, es “ir más atrás”, y posar la mirada sobre otro viajero, vinculado a Fabre, cuya crónica enlaza de modo directo con intereses constantes en la obra de Bénédict.

Darwin me interesa porque es la primera descripción científica y realista del país. Un viajero que, a diferencia de los pintores viajeros que eran descriptivos de usos y costumbres, viajaba con una brújula y un metro y era un naturalista que hacía un relevamiento que no podía hacer ningún criollo. (...) Y me impresionó su descripción, enternecedora en un europeo, de la geografía, en especial la Patagonia, que siempre lo obsesionó y fue una de las imágenes que siempre tenía en la memoria (Benedit, 1990: 119).

Entre 1831 y 1836, llevado por la expedición de la nave *Beagle*, Darwin analiza cuanto ve, en un empeño gigantesco por abarcar la totalidad de la geografía: de Brasil, al sur argentino, de las Galápagos a Tahití, cada especie, cada territorio, busca su lugar en el gigantesco cuadro clasificatorio. Al artista/experimentador lo fascina el relato del naturalista, y encuentra allí una clave que redirecciona su obra en el sentido de preguntas anteriores. Se documenta en el diario de viaje de Darwin, más otras fuentes variadas: “Hace dos años que trabajo referido al viaje del *Beagle*. No trato de hacer una ilustración gigante, sino que produzco piezas sueltas a impulso de lecturas, fotos viejas, grabados de época” (Benedit, 1990: 120).

En 1987 elabora una serie de carbonillas sobre telas de grandes dimensiones y acuarelas acompañadas de objetos. La decidida vuelta a la imagen figurativa que se está registrando en estos años puede resultar engañosa: no se trata de un mero retorno a los soportes y técnicas tradicionales, más allá de que algo de esto sea reconocido: “No estoy seguro si toda esta reflexión sobre nuestro origen es una búsqueda desenfundada de identidad cultural o, como dije antes, una simple excusa para ejercer el inefable placer de pintar todos los días” (Benedit, 1990: 120). Efectivamente, la década es pródiga en reencontros con el placer de pintar, por parte de artistas que venían de trayectorias de producción o de formación ligadas a los experimentalismos más decididos. Pero aquí, ante todo, Benedit hace del dibujo una expresión fundamental porque este es, justamente, herramienta privilegiada del naturalista que registra, cataloga, documenta. La técnica elegida es congenial de la relectura.

Pero Darwin no es solo una lupa; de pronto se revela estéticamente sensible, se extasía ante el ámbito natural:

Avancé lentamente por espacio de una hora, siguiendo las rugosas y descarnadas orillas del torrente, y muy pronto compensaron todas mis fatigas la magnificencia y la belleza del panorama que contemplé. La profundidad sombría del barranco corría pareja con los signos de violencia que por todas partes se observaban. A un lado y a otro se veían masas irregulares de rocas y árboles arrancados... (Darwin, 1977: 156).

El naturalista continúa repitiendo, a cuatro siglos de la conquista, el tópico de América como continente de la desmesura natural, de la vuelta al tiempo primigenio. Como tantos otros viajeros decimonónicos, encuentra en el paisaje americano una expresión muy acabada de sublimidad: lo infinitamente grande y lo infinitamente poderoso sacuden la sensibilidad de la época y son motor de travesías y permanencias. Como lo prueba la famosa carta de otro naturalista, Alexander von Humboldt, dirigida al pintor alemán Rugendas en 1830: “Ud., debe ir donde abunden la palmeras, los helechos arborescentes, los cactus, las montañas nevadas y los volcanes (...) Un gran artista como Ud. debe buscar lo grande”.⁵

Benedict, entonces, retrata a la nave *Beagle* perdida en esas inmensidades, mediante trazos que remedan el juego de tramas propio de las ilustraciones del período. Tal el caso de *Del viaje del Beagle-Paso de Uspallata-Los Andes* (carbonilla sobre tela, 200 x 200 cm, 1987), donde el diminuto grupo de expedicionarios queda devorado por la grandeza de la montaña y por la dominancia de la diagonal negra que cruza el plano cortando la imagen en dos. Algunas de estas ilustraciones están resueltas también en clave más claramente contemporánea, allí donde al gesto del simulacro del grabado del siglo XIX se le suma la visión quebrada. Así, por ejemplo, en *Del viaje del Beagle-Estrecho de Magallanes* (carbonilla sobre tela, 200 x 200 cm, 1987), el plano se rompe multiplicando horizontes y se superponen las vistas, como las varias perspectivas que Darwin relata. Y en *Del viaje del Beagle-Los Andes-Villavicencio* (acuarela sobre papel y objetos, chapa y esmalte, 200 x 190 x 12 cm, 1987), a la visión de fragmentos coloridos de personajes y paisaje, resueltos en diferentes escalas, se le suman tres reproducciones de gigantescos insectos: una pictórica, en el espacio del cuadro,

y otras dos en objeto por sobre éste. Se trata de vinchucas como las que habrían contagiado el mal de Chagas al naturalista. En todas estas composiciones el paisaje tiene dimensión pregnante.

En otras piezas, en cambio, son los animales, esos objetos de estudio clave para la teoría fundamental de Darwin, los que cobran protagonismo: sobre todo los que se han extinguido y solo podemos recuperar desde su relato. *Warrah, el zorro lobo de Las Malvinas extinguido hacia 1870* (acuarela sobre papel y collage, 100 x 200 cm, 1987) presenta la figura del animal en primer plano, partido en dos por una vista lejana de la nave Beagle avanzando por el estrecho (¿la expedición que guarda la memoria de la especie extinguida como metáfora del avance de una civilización que la condena a desaparecer?). *Dusicyon Australis-Zorro lobo de las Malvinas-Warrah* (acuarela sobre papel y objetos: rama madera, resina epoxi y esmalte, 90 x 102 cm, 1987), vuelve a reproducir a este animal en una acuarela enmarcada, acompañado de un cuadro más pequeño con el dibujo de un ave y una rama con nuevas reproducciones de estos animales en objeto y pintura. Pintura y dibujo no tienen aquí pretensión “artística”, son meras descripciones al modo de las láminas y cuadros que se suelen ver en los museos de ciencias naturales. El gesto se reitera en otras instalaciones de pared de esta nutrida serie, donde las figuras están acompañadas de piedras, elementos vegetales, pequeños objetos en resina; se reafirma, también, en los títulos descriptivos y el uso de terminología latina relativa a la clasificación zoológica –tal como se leen, claro está, en la crónica del científico–. Así, el Rhea Darwini –un ave corredora también extinguida–, el gato montés, el pinzón de pico grueso, encuentran su lugar en este museo imaginario de la fauna local. Y ambas estrategias, el dibujo por un lado, y la pintura unida a objetos por el otro, revelan su cualidad contemporánea al volverse simulacros de los registros documentales y de los dispositivos de exhibición propios del siglo XIX.

Pero el relato de Darwin no solo se detiene en las especies animales, abarca también a las poblaciones a las que analiza con el mismo interés de naturalista, desde las etnias de Nueva Zelanda a los habitantes fueguinos. Dice de estos últimos, tras describir colores, vestimentas de pieles y tocados, observando a una familia con la que se cruzan:

Su abyección se pintaba hasta en su actitud (...). En nuestro concepto, el lenguaje de este pueblo apenas merece el nombre de *lenguaje articulado*. El capitán Cook lo ha comparado al ruido que haría un hombre limpiándose la garganta; pero con seguridad no ha producido nunca un europeo ruidos tan duros, notas tan guturales, lavándose las fauces (Darwin, 1977: 152).⁶

Inútil subrayar la animalización del habitante de esas tierras, latente en estos y otros conceptos tales como la disposición de estos “salvajes” para la mímica, o el mayor desarrollo de la percepción, contrapartida ventajosa de ese estado de naturaleza que la mirada europea les construye y donde se les niegan otras habilidades intelectuales. Y como en gran parte son vistos como elementos de la naturaleza, pueden ser objeto de alguna forma de experimentación, aunque ésta tenga un cariz sociológico. En la expedición viajan los famosos Jemmy Button, Fuegia Basket y York Minster, los tres originarios yaganes que Fitz-Roy había llevado a Inglaterra en su viaje anterior y que devolvía ahora, “culturizados”, a su tierra natal. “Establecer a esos indígenas en su patria era uno de los principales motivos que llevaron el capitán Fitz-Roy a Tierra del Fuego”, afirma Darwin (1977: 153). Dominique Heches, quien ha trabajado mucho el tema de la construcción del mito patagónico a través de los relatos de viajes, nos advierte que Darwin “solo en el capítulo X parece percatarse de la presencia a bordo de los fueguinos” (Heches, 2013). Antes, no se ha hecho mención de esos sujetos modelados –pretendidamente modelados– en el patrón civilizatorio occidental, que ahora adquieren protagonismo por comparación con sus orígenes “abyectos”.⁷ Las etnias extrañas caen bajo la lupa del investigador, quien las describe y codifica: la piel sucia y grasienta, el cuerpo achaparrado, la dudosa humanidad: “esas descripciones, si asumen el papel de ofrecer al lector una realidad humana, tal como Darwin la analiza, sea con entusiasmo, sea con horror, traducen también su deseo de clasificar, medir, evaluar, controlar, entender” (Heches, 2013).

Ese registro no pasa desapercibido en la reelaboración de Benedit. En *Del viaje del Beagle-Delfín Fitz Roy*, (carbonilla sobre tela, 200 x 200 cm, 1987), nuevamente la figura animal y el paisaje son protagonistas. El del-

fín del título, de enormes proporciones, salta sobre la composición apropiándose de la escena, sobre un fondo de paisaje de mar y costa acantilada. Mantiene también un primer plano, más abajo, un enorme calamar que ocupa la mitad inferior mientras que, en una escala menor, la imagen de un habitante fueguino con su vestimenta de pieles se presenta encerrada en un rectángulo, desplazada a un segundo plano: transcripción bastante exacta del lugar que estos pueblos ocupan en el relato darwiniano. En la versión en color de este mismo tema (acuarela y gouache sobre papel y objetos: madera, resina epoxi, óleo y esmalte, 170 x 230 x 10 cm, 1987) la imagen del yagán ha desaparecido, mientras que el delfín se comba, majestuoso, sobre el estrecho de Magallanes, frente a un bote que lleva a varios personajes con galera apenas esbozados: es la dimensión natural la que se impone a los expedicionarios, minimizándolos, obligándolos a la admiración y el reconocimiento.

Todavía un par de objetos inquietantes completan esta serie relativa al viaje del Beagle: el *Prototipo silla modelo Beagle* (madera, resina epoxi, óleo y esmalte, 60 x 31 x 42 cm, 1987) y *La entrevista de Darwin y Rosas a orillas del río Colorado* (madera, resina epoxi, hueso, rama, óleo y esmalte, 36 x 100 x 22 cm, 1987). El primero es un objeto a escala, un modelo de sitial “barbárico”, de trono de tipo primitivo hecho de troncos unidos; sobre un brazo del sillón, una nave, y por sobre el respaldo un personaje occidental con sombrero: los recién llegados que se asoman a un mundo diferente. El segundo, resuelto en resina esmaltada con brillantes colores, desarrolla una escena narrativa. Sobre una base de madera pulida y rectilínea, contrasta un conjunto de objetos naturales o modelados en forma somera, gruesa: la mitad del cráneo de un animal y algunos otros huesos son el fondo de paisaje para narrar el encuentro entre Darwin y Juan Manuel de Rosas, ocurrido junto al río Colorado en julio de 1833: “Es un hombre de un carácter extraordinario, que ejerce la más profunda influencia sobre sus compatriotas, influencia que seguramente pondrá al servicio de su país para asegurar su prosperidad y su ventura” anota Darwin, para desdecirse en nota al pie, del año 1845 “Los acontecimientos han desmentido cruelmente esta profecía” (Darwin, 1977: 39). Describe como parte de ese magnetismo de Rosas, anécdotas de

liderazgo y su cualidad inestimable de jinete, sus hazañas de a caballo que le han valido la admiración de sus tropas. “Empleando estos medios, adoptando el traje y las maneras de los gauchos, es como el general Rosas ha adquirido una popularidad sin límites en el país y luego un poder despótico. (...) es entusiasta pero a la vez está lleno de buen sentido y de gravedad, llevada esta última hasta el exceso” (Darwin, 1977: 40).

El objeto los representa a ambos sentados, enfrentados. El Restaurador, más grande, pura cabeza y tronco posados sobre una silla. Por contraste, la silla de Darwin, delgado y con galera, luce endeble. La solidez está del lado de Rosas, que no tiene piernas y no parece necesitarlas, instalado en su sitial. Arriba del conjunto, un gaucho a caballo con una gran lanza despliega el tema del jinete, central en la semblanza del cronista.

Estas dos obras prenuncian varios de los desarrollos posteriores de la obra de Benedit: las construcciones de factura arcaizante, la temática equina, los huesos.⁸ Pero quedan otras cuentas pendientes, más allá de la admiración por la travesía de Darwin: la crítica que apenas se ha esbozado en algunos de los dibujos, dominada por la fascinación ante el paisaje y el trabajo de catalogación. Benedit “no saca al suceso de sus raíces, sino que lo *arrastra* (con lo que conserva datos, huellas, fragmentos)” (Safons, 1988). Abordará otros viajes y crónicas que nos constituyeron ficcionalmente en la selección de esos datos, de esas huellas –Alejandro Malaspina, la crónica de Florian Paucke–. Pero aún tiene que desplegar las contradicciones latentes en la mirada con la que el viaje del *Beagle* ancla a unas poblaciones tan condenadas a desaparecer como las especies que retrata con asepsia y nombres latinos.

En las instalaciones de los años ‘90, varias de las piezas trabajadas en el bienio 87/88 se integran en un nuevo relato donde la cuestión étnica y la denuncia aparecen con todo vigor. En *El viaje del Beagle* (instalación 1988/94), en *13 Retratos fueguinos* (instalación 1987/94), en *Señales del fin del mundo* (instalación 1991), se suman las imágenes del pinzón de pico corto, la silla *Beagle* y otros, con las cabezas de jefes tribales de Nueva Zelanda, la proyección fotográfica de un yagán acuclillado, los retratos de Jemmy Button, Fuegia Basket y York Minster. De acuerdo a los *Cua-*

dernos de croquis –bocetos que son también obras–, las piezas pueden ocupar diferentes lugares en configuraciones variadas, a veces con el agregado de nuevos objetos. Tal vez el más rotundo de éstos sea el llamado *Presumiblemente proyectil calibre 44-MacLennan* (resina, plexi, óleo y tubo de nylon, 35 x 30 x 40 cm, 1992): un cráneo trabajado en resina, donde un tubo de nylon mide limpiamente, “científicamente”, el orificio que dejaría el trabajo del fusil del tal MacLennan, notorio cazador de indios.

En conclusión: en un recorrido que parte de finales de los años sesenta y llega hasta las últimas décadas, la obra de Benedit, de uno u otro modo, mantiene un diálogo permanente con el discurso científico. Pero este diálogo tiene etapas marcadas. Si en un primer momento la ciencia daba un modelo a escala del funcionamiento de los individuos inmersos en las sociedades modernas, a finales de la década del ‘80 es la propia historia del vínculo fundante entre ciencia, nacionalidad y dominio del territorio lo que se vuelve eje de su investigación. En esa indagación, el viaje del *Beagle* y la figura de Darwin adquieren el estatuto del paradigma. La proyección de ese trabajo hacia el fin del milenio lo encontrará nuevamente apelando al recurso a la ciencia, pero esta vez en clave decididamente crítica, paródica.

NOTAS

- 1 De este modo lo ha trabajado, por ejemplo, Laura Batkis, como paso del paradigma científico al paradigma histórico (en Pacheco, 1996: 171-175).
- 2 Estas producciones se realizan bajo la denominación de “arte de sistemas”, figura teórica que comienza a pergeñarse en esos años y a la que el CAyC le da carta de ciudadanía y continuado impulso. Al respecto, la bibliografía es extensa. A modo de ejemplo pueden citarse Alonso (2011), Benedit (1990), Glusberg (1985), Herrera y Marchesi (2013), Pacheco (1996), Sarti (2013).
- 3 Grupo de los Trece es la primera denominación del colectivo de artistas del CAyC, más tarde llamado simplemente Grupo CAyC.
- 4 En la práctica originaria de este juego, el animal que le da nombre estaba vivo y era usado como una suerte de pelota. Luego fue sustituido por una pelota de cuero, una “bola con manijas” En otra parte he trabajado esta obra en el sentido de sus notas irónico-críticas relativas a la barbarie en la historia argentina, la falta de escala entre lo reducido de la cancha que presenta Benedit y el tamaño real de la pelota, y el trabajo con los significantes

- puestos en juego, muy claros para el hablante argentino: “andar como bola sin manijas”, “tener la manija” son frases recurrentes del habla cotidiana (Sarti, 2013).
- 5 Sobre la percepción de la naturaleza americana en este sentido, con inclusión de esta carta de Humboldt, tiempo atrás habíamos hecho una aproximación ligada a los últimos actos de dominio sobre el territorio durante el siglo XIX (Rodríguez, M. y Sarti, G., 1991: 277-282).
 - 6 No siempre esas impresiones son tan negativas como en estos pasajes relativos a los fueguinos. El 11 de agosto de 1832 anota, observando a indios aliados de Rosas: “La raza es grande y hermosa. Más adelante encontré esa misma raza en los indígenas de la Tierra del Fuego, pero allí el frío, la carencia de alimentos y la falta absoluta de civilización, la han hecho feísima” (Darwin, 1977: 38).
 - 7 Naturalmente, el “experimento” resultó un rotundo fracaso.
 - 8 Al respecto, véanse las obras de temática de lo ecuestre como clave de la historia argentina, y la utilización contrapuesta del hueso, con su obvia connotación biológica, en relieves de tipo concreto/ racionalista en Rizzo (2010).

REFERENCIAS

- Alonso, Rodrigo (curador), 2011, *Sistemas, Acciones y Procesos, 1965-1975*. Textos de: Rodrigo Alonso, Lucy Lippard, Cristina Freire, Andrea Giunta, Lawrence Alloway, Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, Mel Bochner, Michael Fried, Hélio Oiticica, Germano Celant y John Chandler, Buenos Aires: Proa.
- Benedit, Luis Fernando, 1990, *Memorias australes*. Textos de Enrique Molina y Jorge Glusberg. Milano, New York, Buenos Aires: Ediciones Philippe Daverio.
- Benjamin, Walter, 2011, *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Darwin, Charles, 1977 [1845], *Un naturalista en el Plata*. Trad. Constantino Piquer. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Glusberg, Jorge, 1977, *The Group of the Thirteen at the XIV Bienal de São Pablo, Parque Ibirapuera, São Pablo, Brasil*. Buenos Aires: CAYC.
- Glusberg, Jorge, 1985, *Del pop art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Heches, Dominique, 2013, “Encuentros fracasados. Jemmy Button o la transparencia del espejo”, Conferencia dictada el 6 de mayo por invitación de la cátedra *Historia de la Cultura III*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero. Texto inédito, cortesía de la autora.
- Herrera, María José y Marchesi, Mariana, 2013, *Arte de sistemas*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

- Monteleone, Jorge, 1999, *El relato del viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Pacheco, Marcelo (curador), 1996, *Luis Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes. Obras 1960-1996*. Textos de Jorge Glusberg, Marcelo Pacheco, Charles Merewether, David Elliott y Laura Batkis. Buenos Aires: MNBA.
- Pratt, Mary Louise, 2011 [1992], *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rizzo, Patricia (curadora), 2010, *Bénédict, Memoria capital*. Rosario: Museo Diario La Capital.
- Rodríguez Otero, M. y Sati, G., 1991, “Del desierto indómito al campo manso: iconografía de la pampa hasta su dominación”, en *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, 3ras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA.
- Safons, Horacio, 1988, texto del catálogo *Grupo CAYC/Patagonia. Bedel, Bénédict, Glusberg, Grippo, Maler, Marotta, Portillos, Testa*, Buenos Aires: Ruth Benzacar Galería de Arte.
- Sarti, Graciela, 2013, *Grupo CAYC*, dossier del Centro Virtual de Arte Argentino editado por Adriana Lauría y Enrique Llanvías, Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc/01_intro.php?menu_id=15602