

#29

ENCRUCIJADAS EN EL DESIERTO BLANCO. VIAJES DE DESCUBRIMIENTO Y EXPEDICIONES CIENTÍFICAS EN WERNER HERZOG Y ADRIANA LESTIDO

Natalia A. Accossano Pérez

LabTIS – Universidad Nacional de Río Negro

<https://orcid.org/0000-0002-6990-5225>

Artículo || Recibido 28/01/2023 | Aceptado: 22/05/2023 | Publicado: 07/2023

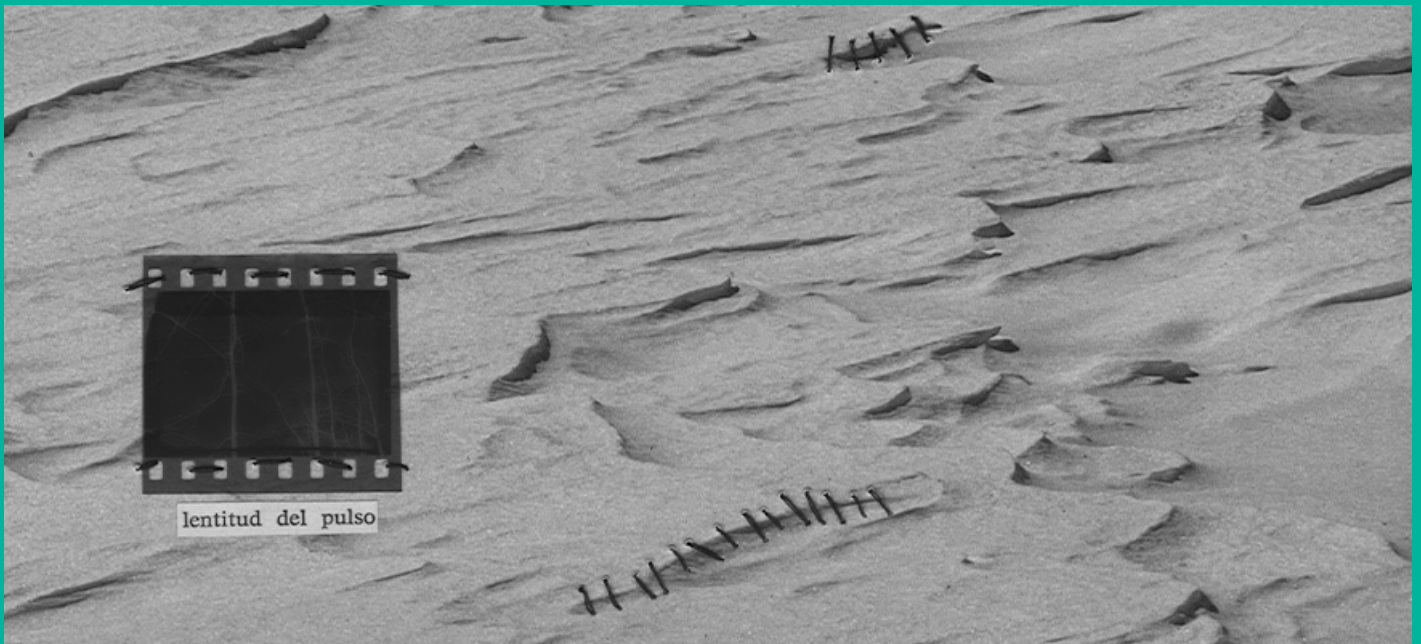
DOI 10.1344/452f.2023.29.7

naccos88@gmail.com

Ilustración || © Júlia Febrer – Todos los derechos reservados

Texto || © Natalia A. Accossano Pérez – Licencia: Atribución-No Comercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || En este trabajo nos proponemos estudiar dos obras —una fílmica y otra literaria— que se originan en viajes al antártico desierto blanco. Los paisajes que se presentan, poéticamente, en estas obras son desolados, amenazadores y están aislados, características los vinculan con la categoría estética de lo sublime. En *Encounters at the End of the World* (2007), el realizador Werner Herzog convive con los científicos de la estación antártica de McMurdo y los retrata en tanto figuras de ese paisaje blanco. En *Antártida negra* (2017), la fotógrafa Adriana Lestido emprende un viaje en busca del blanco absoluto. A partir de lo anterior, nos proponemos estudiar de qué modo estas obras participan de los paisajes de lo sublime: qué cambia, qué permanece, qué se buscaba y qué se encontró finalmente; y cómo se representa esa soledad y esa pureza en nuestro tiempo.

Palabras clave || Paisaje | Lo sublime | Cine ensayo | Diarios de viaje

Cruïlles en el desert blanc. Viatges de descobriment i expedicions científiques en Werner Herzog i Adriana Lestido

Resum || En aquest treball ens proposem estudiar dues obres —una fílmica i una altra literària— que s'originen en viatges a l'antàrtic desert blanc. Els paisatges que es presenten, poèticament, en aquestes obres són desolats, amenaçadors i estan aïllats, característiques que els vinculen amb la categoria estètica del sublim. En *Encounters at the End of the World* (2007), el realitzador Werner Herzog conviu amb els científics de l'estació antàrtica de McMurdo i els retrata en tant figures d'aquesta paisatge blanc. A *Antàrtida negra* (2017), la fotògrafa Adriana Lestido emprèn un viatge a la recerca del blanc absolut. A partir de l'anterior, ens proposem estudiar de quina manera aquestes obres participen dels paisatges del sublim: què canvia, què roman, què es buscava i què es va trobar finalment; i com es representa aquesta solitud i aquesta pureza en el nostre temps.

Paraules clau || Paisatge | El sublim | Cine assaig | Diaris de viatge

Crossroads in the White Desert. Voyages of Discovery and Scientific Expeditions with Warner Herzog and Adriana Lestido

Abstract || In this work, we aim to analyse two works —one cinematic and the other literary— which originated in voyages to the white desert of the Antarctic. The landscapes are poetically presented in these works as desolate, menacing, and isolated, thus linking them with the aesthetic category of the sublime. In *Encounters at the End of the World* (2007), the filmmaker Werner Herzog lives together with scientists at McMurdo Antarctic base and depicts them as figures of that white landscape. In *Antártida negra* (2017) Adriana Lestido, the photographer, sets off in on a trip in search of the absolute white. In view of the former, it is our aim to study the way in which these works take place in the landscapes of the sublime: what changes, what stays, what was sought and what is finally found, and how this solitude and this purity are represented in our time.

Keywords|| Landscape | The Sublime | Essay Film | Travel Writing

0. Introducción: lo sublime ártico

En su ensayo «The Arctic Sublime» (1977), Chauncey C. Loomis relata cómo el siglo XIX dio lugar a un renovado interés por el Ártico. Las expediciones se volvieron entonces una cuestión orgullo nacional para Inglaterra; pero, sostiene Loomis, había algo más detrás de todos esos navíos enviados al archipiélago canadiense: los imposibles paisajes de lo sublime ártico habían calado muy profundamente en el imaginario victoriano. Conquistar los últimos y recónditos territorios vírgenes de la Tierra, someterse a los grandes poderes de la Naturaleza y salir airosos de la contienda; eran viajeros románticos en busca de lo sublime: «the very fact that so little was known about it after centuries of exploration added to its power as a source of sublimity, and it became a challenge not only to man's strength and courage, but also to his imagination. What was there?» (1977: 100).

El punto álgido de esta fascinación por lo sublime ártico se dio durante la primavera de 1845, cuando el capitán Franklin, comandando al *Erebus* y al *Terror*, zarpó en busca del legendario Paso Noroeste: «the Franklin Expedition was not simply carryng the Union Jack into the Arctic; it was carrying Western man's faith in his power to prevail on earth» (Loomis, 1977: 104). Pero esta fe no se vería correspondida. Primero, llegaban a Inglaterra alentadoras noticias de los avances de la expedición, luego, el silencio. Joseph Conrad, en su ensayo «Geography and Some Explorers» (1924), cuenta el pavor internacional que despertó este fracaso:

As gradually revealed to the world this fate appeared the more tragic in this, that for the first two years the way of the *Erebus* and *Terror* Expedition seemed to be the way to the desired and important success, while in truth it was all the time the way of death, the end of the darkest drama perhaps played behind the curtain of Arctic mystery (Conrad, 1926: 36).

No fue hasta 1854 que John Nae pudo finalmente descubrir qué había sido del capitán Franklin y su tripulación. La información recabada refería el naufragio y la terrible agonía de los supervivientes, quienes habían muerto de hipotermia, inanición y escorbuto tratando de llegar por tierra a las regiones habitadas del archipiélago canadiense. Para horror de todos, el informe de Nae incluía indicios de canibalismo. Tal como sostiene Loomis en el ensayo citado, el sueño de había vuelto una pesadilla. Sin embargo, las esperanzas, así como el horror que despertó durante más de una década, sugieren que había algo más, algo del orden simbólico, detrás de todo eso ¿Qué era lo que realmente perseguían los tripulantes del *Erebus* y el *Terror*? Abrirse paso a través de lo desconocido y dejar una huella en la nieve jamás hollada del desierto blanco. Loomis propone llamar a este deseo por descubrir un paisaje misterioso o desconocido, que requiere enfrentarse a las inclemencias de la naturaleza, poniendo en riesgo las vidas de quienes lo intentan, «lo sublime ártico».

La búsqueda del capitán Franklin era un intento de medirse con la potencia sublime del Ártico y su fracaso, en cierta forma, fue el fracaso simbólico del espíritu conquistador europeo de elevarse por sobre la Naturaleza. Loomis sostiene que, si el destino de la expedición hubiera permanecido en el misterio, su desaparición aún hubiera sido sublime; pero no hay nada de sublime en la hipotermia, el escorbuto y el canibalismo. Por esta razón, continúa Loomis, el imaginario de lo sublime ártico no trascendió las grandes expediciones del siglo XIX. Una vez se hubieron alcanzado los Polos, ya no hubo lugar para el misterio, ya no quedaban paisajes puros, vacíos, como una página en blanco:

The real reason for this loss of vitality was not the fate of Franklin Expedition. Exporation itself, wich stimulated the public imagination in the first half of the century and thereby helped to created a sense of the Arctic Sublime, also helped to subvert it [...] The mystery was gone in fact if not in fiction. The Sublime cannot be mapped (Loomis, 1977: 112).

Pero ¿qué es lo sublime? Esta categoría refiere en sus orígenes a un recurso retórico que, a partir de la elocuencia del orador, podía elevar a su auditorio a un estado superior de la comprensión. Así, en el tratado del siglo I *Sobre lo sublime* (*Περὶ ὕψους*), Longino escribió: «lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad» (1979: 149). En estas palabras, ya se encuentran las premisas de inmediatez y completud que caracterizarán a lo sublime kantiano del siglo XVIII; sin embargo, en Longino, lo sublime es una forma excepcional del discurso. A partir de este texto, hubo que esperar hasta el Iluminismo —cuando la traducción de Boileau puso al tratado en discusión— para que esta comprensión del orden de lo revelado se relacionara con la naturaleza: «El hecho más relevante en la evolución de lo sublime en el siglo XVIII», comenta Baldine Saint Girons en su estudio *Lo Sublime* (2006), «es la emergencia, junto a lo sublime retórico y poético, de un sublime “natural”» (16). Fundamental para esta reinterpretación de lo sublime fue el tratado *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), en el cual Edmund Burke (1729-1797) lo define a partir de diferentes aspectos: oscuridad (en cuanto ausencia de luz, pero también como dificultad de comprensión), privación (como ausencia del sustento de la vida), vastedad, magnificencia, fuerza que abruma e inmediatez inesperada. Para este autor, el terror y miedo son las emociones que más conmueven al espíritu humano y ambos se vinculan a la contemplación de lo sublime, que es considerado fuente de «*a sort of delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror*» (1958: 136). Esto ocurre cuando la experiencia de lo sublime aterra al contemplador, despertando en su mente reflexiones sobre su mortalidad, pero no es una auténtica amenaza para su supervivencia. En sentido, la definición de Burke se condice con lo desarrollado por Loomis: el terror ártico deja de ser sublime cuando la amenaza se vuelve realidad.

Sin embargo, en su estudio paradigmático sobre el desarrollo de lo sublime en Inglaterra, Samuel H. Monk no reserva un lugar privilegiado al tratado de Burke. Por el contrario, el profesor encuentra en la obra del alemán Immanuel Kant (1724-1804) la auténtica síntesis de los diferentes desarrollos en torno a lo sublime que el siglo XVIII legaría a la estética romántica del XIX. Para Monk, la importancia de la teoría de Kant reside en cambiar el enfoque del objeto al efecto estético que despierta en el sujeto, lo que el profesor piensa como «un punto de vista subjetivo» (1935: 8); es decir, cambia la pregunta de «¿qué características definen a lo sublime?» a «¿qué efectos causa lo sublime en la mente y el espíritu de quien lo contempla?» Efectivamente, en su *Crítica del Jucio* (1790), Kant describe lo sublime como el efecto causado por un fenómeno de tal magnitud que fuerza a la imaginación más allá de sus límites, al punto que en esa inadecuación frente a la comprensión, se podría vislumbrar una idea de la razón. Por esto, lo sublime implicaría siempre una violencia ejercida sobre la imaginación que es forzada más allá de los límites de lo que puede ser aprehendido por los sentidos y de este modo, nunca se encuentra en la naturaleza misma sino en el hombre que la contempla.

En su ensayo acerca de lo sublime en el arte contemporáneo, el artista Julian Bell analiza distintas obras de arte que, desde finales de la década de los setenta hasta la actualidad, fueron adscriptas por la crítica a la categoría estética de lo sublime. En estas obras, que van desde su experiencia personal —al pintar en un inmenso lienzo el cráter flameante de Darvaza— a las instalaciones *Marsyas* (2002) de Anish Kapoor y *The Matter of Time* (2005) de Richard Serra, el autor encuentra las huellas de lo sublime descrito por Burke: con su énfasis en oscuridad del significado y la confusión de los sentidos. Los artistas cotemporáneos, a partir de este análisis, recurrirían a lo sublime para generar en sus espectadores la experiencia de «*a controlled encounter with power that is beyond our control*» (2013: 5). Entre las huellas de lo sublime burkeano, Bell describe las representaciones de fenómenos naturales aterradores; la diferencia con los paisajes del siglo XIX residiría en que éstas últimas no son representaciones de la naturaleza salvaje, sino de la salvaje intervención de la industria en el paisaje. Lo que quizás nos resulta más interesante para nuestra investigación de este análisis es, por una parte, cómo Bell —desde su perspectiva de artista contemporáneo— justifica la vigencia de lo sublime como categoría estética, aún apropiada para contener preguntas que interpelan a las sociedades contemporáneas. Por otra parte, una de las manifestaciones de lo sublime contemporáneo analizadas refiere directamente a la representación de fenómenos naturales de dimensiones titánicas, que amenazan la supervivencia de los espectadores, tales como los representados en las pinturas de los siglos XVIII y XIX a partir de los tratados de Burke y Kant. Es por esta razón que nos parece posible considerar los paisajes presentes en el ensayo audiovisual *Encounters at the End of the World* (2007) del realizador Werner

Herzog y el literario *Antártida negra* (2017) de la fotógrafa Adriana Lestido como manifestaciones contemporáneas de lo sublime natural, en la que la representación de la potencia de la naturaleza se mide con la capacidad de juzgar del hombre.

Después de todo, a lo largo de su ensayo, Loomis desarrolla la hipótesis de que —a diferencia de lo que ocurre con otras de sus manifestaciones— lo sublime ártico reside en mayor medida en el misterio y la imaginaria pureza de la naturaleza. Los paisajes blancos de los extremos norte y sur de la Tierra están aislados: las distancias que los separan de las regiones densamente habitadas no son fácilmente franqueables, ni siquiera en la actualidad, y sus condiciones climáticas extremas amenazan la supervivencia humana; porque lo sublime ártico no sólo no puede ser mapeado, tampoco puede ser inscripto, mancillado, hollado. Loomis también sostiene que la potencia sublime de esta forma del paisaje era sustancialmente imaginaria y, por lo tanto, en la actualidad, ya no debería poder despertar la fascinación de nuevos viajeros; después de todo, ya no quedan paisajes por descubrir en nuestra Tierra. Sin embargo, en el presente artículo, nos gustaría explorar las crónicas audiovisuales y los diarios visuales de dos viajeros de nuestro tiempo, que aun así salieron a la búsqueda de lo sublime antártico. Como todos los viajes al fin del mundo, los de estos artistas con sus cuadernos y sus cámaras fracasaron y tuvieron éxito al mismo tiempo.

A partir de lo anterior, nos proponemos estudiar de qué modo estas obras participan de esta forma de lo sublime: qué cambia, qué permanece, qué se busca y qué se encuentra, y cómo se representa esa soledad y esa pureza en nuestro propio tiempo; eso que Adriana Lestido describe como «lo que quiero ver [y] no ve mi ojo. Lo que percibo pero no llego a ver» (2017: 11).

1. Encrucijadas en el fin del mundo

En su libro *Romantic Geography. In Search of the Sublime Landscape* (2013), el geógrafo Yi Fu Tuan se pregunta: «few deserts are wholly barren. By contrast, the great ice floes and inland plateaus are implacably hostile to human life. They are the great empty spaces. Why would anyone want to go there?» (95). Ahora bien, a pesar de su explícita falta de entusiasmo por los polos y luego de advertir a sus anfitriones que no iba hasta allí para hacer otra película sobre «fluffy penguins», el realizador Werner Herzog aceptó pasar varias semanas del verano de 2006 en la base antártica de McMurdo. Entonces, cabe preguntarnos junto a Tuan: ¿qué fue Herzog a buscar al fin del mundo? ¿Y qué encontró allí?

En una entrevista con Roger Ebert, Herzog esboza someramente esta respuesta:

As I grew up in a very isolated place in the mountains of Bavaria, there has always been an enormous curiosity within me about what lay

beyond the horizon. [...] As for the South Pole, it itself has no specific attraction for me. It was incredible underwater footage from under the ice of the Ross Sea that made Antarctica irresistible. But if I had a chance to venture out with a camera to a planet in our solar system, I would go, even if it were a one-way ticket only (Ebert, 2017: 125).

Estas palabras podrían dar lugar a que Yi Fu Tuan considerara a Herzog como un «viajero romántico». Esto se debe a que, en su libro antes mencionado, el geógrafo propone la idea de una «geografía romántica»: «one that is imaginative and daring yet anchored in reality» (2013: 4), que habilite la reflexión sobre las concepciones y las relaciones que las personas establecen con los lugares más inhóspitos de la Tierra; los cuales, al no ser aptos para habitarlos, despertaron la imaginación y la apreciación estética de los europeos durante siglos. Estudiar estos lugares extremos desde la perspectiva de una geografía menos rigurosamente empirista, que permita considerar esas apreciaciones imaginativas y estéticas, sostiene Tuan, sería fundamental para realmente comprender estas formas del paisaje: «Can there, nevertheless, be a romantic geography? Can it be argued that there is need for one since much of human life is in fact driven by passion—by the desire to reach what is out of reach or even beyond reach?» (2013: 4). Tal como le ocurre a Herzog, si tomamos al pie de la letra sus propias palabras. Entonces, ¿es esto último lo que fue a buscar al fin del mundo? ¿Podríamos decir que su filme es una expresión de la «geografía romántica»?

Aun así (y a pesar de su escepticismo inicial) lo primero que define al paisaje antártico que recorreremos con Herzog es la decepción: «Por supuesto, no esperaba paisajes prístinos y al hombre viviendo en feliz armonía con pingüinos peluditos» (2007: min 00:10:04) nos asegura la voz del cineasta, pero de todas formas lo sorprende que McMurdo parezca «un horrible pueblo minero». El paisaje que lo recibe, entonces, es exactamente lo opuesto a lo esperado: superpoblado, atestado de objetos y comodidades familiares y regido por un orden militar. Sin embargo, a lo largo de la película, se nos permite vislumbrar cómo esta primera percepción cambia cuando el realizador abandona los confines civilizados de la base y se interna en el desierto blanco.

De las múltiples investigaciones que Herzog visita, nos gustaría detenernos en dos que nos resultan especialmente sugerentes: sea porque pasan de fenómenos diminutos a gigantescos, algo propio de la imaginación romántica tal como la describe Tuan; o porque desafían la autoridad de la promesa que el propio cineasta nos hiciera (y posiblemente se hiciera) al inicio del filme. Su obra se parece en esto a muchos de los relatos de las primeras expediciones, donde lo imaginado dista bastante de lo que realmente se encuentra allí.

La primera investigación en la que nos gustaría profundizar tiene lugar en el precario campamento que el biólogo molecular Samuel Bowser mantiene sobre el Mar de Ross, y cuyos videos bajo el hielo motivaron al cineasta a viajar a la Antártida. En la entrevista inicial,

Herzog habla de su interés por el espacio exterior; con lo cual, no resulta extraño que haya sido este *footage* subacuático lo que lo atrajo: el extraño paisaje sumergido es casi de otro planeta. «Para mí, los buceadores se ven como astronautas flotando en el espacio» (2007: min 00:40:58) narra la voz de Herzog sobre las imágenes de los buceadores suspendidos en luz verde-azul, entre las extrañas formaciones del hielo y medusas resplandecientes. Poco después, el cineasta nos dice que su forma silenciosa de equiparse para la inmersión le recuerda a los sacerdotes que se preparan para la misa. Después de todo, muchos se refieren a esta inmersión como «bajar a la catedral» (2007: min 00:50:23). Nos resulta sumamente sugerente que nuestro narrador compare a los buceadores con dos tipos de viajeros románticos: son como los astronautas, que en la actualidad se hacen a lo desconocido, no ya en la Tierra sino en el espacio exterior; pero también son como esos místicos sacerdotes de los que hablara Tuan, atravesando el desierto para encontrar con su alma desnuda al Dios desnudo. Como ellos —así como los expedicionarios del siglo XIX—, los buceadores se aventuran en condiciones que ponen en riesgo su vida, ya que —para contar con una mayor libertad de movimiento— no tienen sogas y sólo cuentan con su propia intuición para encontrar la salida a la superficie. ¿Qué los lleva a arriesgarse así en las profundidades heladas, además de la belleza sublime del paisaje?

Hay, de hecho, un esfuerzo realizado por componer estos paisajes acuáticos como imágenes de una otredad pasmosa. La luz atraviesa la gruesa capa de hielo que es descrita por la voz en *off* como un cielo helado difumina los contornos de las formaciones de hielo y arena y distorsiona la profundidad. Los buceadores, que no tienen facciones ni formas humanas, están suspendidos en un azul profundo, sin arriba ni abajo, sin límites definidos, entre los reptantes habitantes de las profundidades. Estas imágenes, a su vez, se nos presentan acompañadas de los cantos corales de mujeres húngaras, cuya afinación difiere de la más usual, aumentando la sensación de estar contemplando un paisaje esencialmente otro.

Esta intención de aumentar la extrañeza de estas imágenes de la naturaleza, de distorsionar sus formas para acercarlas a la abstracción, nos recuerda a la del pintor estadounidense Barnett Newman —reconocido partícipe del expresionismo abstracto—, quien en su manifiesto «The Sublime is Now» (1948) proclama que, en un mundo progresivamente despojado de sus grandes mitos, la única manera de recuperar lo sublime era en la abstracción: «*The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history*» (1999: 574).

En su polémico ensayo «*The Abstract Sublime*» (1961), Robert Rosenblum retoma las ideas de Newman, pero vincula lo sublime abstracto a los paisajes de los románticos ingleses y alemanes. De este modo, Rosenblum recupera la tradición que Newman procla-

maba ausente en su arte. De lo sublime romántico (presente en el espíritu panteísta de la naturaleza) a lo sublime abstracto, que abandona la representación de paisajes por los colores puros, pero que aun así conserva su efecto estético: el encuentro con un poder ilimitado, más allá de lo concebible por la imaginación. Si Kant quitó lo sublime de la naturaleza y lo depositó en el que devendría en el contemplador romántico, parado sobre el abismo en completa calma, Newman expulsó al contemplador fuera del cuadro y lo puso frente a la potencia de la imagen abstracta. Pero el efecto estético es el mismo, es una imagen sublime cuyo fin es el de la revelación: el de romper con prejuicios, preconceptos, modos cotidianos de mirar, forzar los límites de lo imaginable, ¿podría entonces pensarse que lo sublime es devuelto a las imágenes de la naturaleza por realizadores como Herzog?

A modo de respuesta, Bowser explica su investigación sobre la antediluviana fauna microscópica que habita el agua bajo el hielo. «The romantic imagination favors phenomena that are very large or very small rather than those of middle scale. Moreover, the romantic imagination readily leaps from one extreme to the next, an example being in William Blake's famous lines, "To see a world in a grain of sand / And a heaven in a wild flower"» (2013: 29) sostiene Tuan, y del mismo modo las palabras del científico nos transportan a ese universo antiquísimo y diminuto contenido en un puñado de arena del Mar helado de Ross. Los buceadores, que nos fueron presentados como sacerdotes, arriesgaron sus vidas para traer de las profundidades solamente ese puñado de arena, que, sin embargo, puede contener los secretos de la evolución de la vida en la Tierra. En el filme de Herzog, la potencia del paisaje sublime se conjuga con la investigación científica y se funden en un mismo cuadro.

Durante los primeros minutos del filme, Herzog nos aseguró que este no sería otro documental sobre pingüinos peluditos, aunque finalmente, también ellos encontraron un lugar en este ensayo audiovisual sobre el fin del mundo. La última investigación que nos gustaría comentar es la que dirige David Ainley, un biólogo marino taciturno y no muy aficionado a las visitas; aun así, Herzog logra despertar su interés cuando le pregunta acerca de la locura de los pingüinos. De este modo, Ainley relata que, de vez en cuando y sin razón aparente, uno de estos pequeños pájaros nadadores se desorienta y, dejando atrás el océano y la pingüinera, se adentra en el continente: hacia las montañas blancas y la inanición. El investigador dice que fácilmente podría atraparlo y devolverlo a su nido, pero que no serviría de nada: volvería a encaminarse al desierto blanco, como si ejercieran sobre él una incomprensible fascinación.



Imagen 1: Herzog, W. *Encounters at the End of the World*, 2007.

Este melancólico relato se escucha sobre las imágenes de un pingüino que se encamina tierra adentro con sus pequeños pasos bamboleantes (Imagen 1). Lo vemos deslizarse sobre el estómago en el hielo, muy lejos de su hogar, adentrándose en el blanco puro de las montañas heladas, hacia una muerte segura.

«I made some other films with an apocalyptic note», sostiene el propio Herzog en la entrevista antes citada, «however, I do not think that the end is imminent, but one thing is clear: we are only fugitive guests on our planet» (Ebert, 2017: 126-127). Así, el doble sentido (geográfico y temporal) que Ebert encuentra en el título de esta película parecería vislumbrarse conforme pasan las imágenes, las personas y sus historias. El final no es inminente, pero ¿qué pensarían de nosotros seres de otro planeta, si esto fuera lo que encontrarán mucho tiempo después de que nos hayamos extinto? Se pregunta, entre otras cosas, Herzog. ¿Y no somos un poco como ese pingüino desorientado, adentrándose en las montañas? Nos preguntamos nosotros, los espectadores de su obra: su destino nos recuerda un poco a esas primeras expediciones a los Polos, como la de Shackleton —cuyos vestigios visita Herzog con su cámara— o la del capitán Franklin. ¿No nos adentramos ya, muchas veces, en lo desconocido?

2. Encrucijadas en la Antártida Negra

Seis años después del rodaje de este filme, la fotógrafa Adriana Lestido visita la Antártida con sus lentes y sus cámaras. Aunque, a diferencia del escéptico Herzog, Lestido se nos presenta completamente poseída por lo sublime ártico/antártico del que hablara Loomis. El desierto blanco es invocado en su diario como símbolo del aislamiento, la soledad, el vacío y el blanco absoluto; es algo casi inorgánico: una página en blanco, un nuevo comienzo. La ex-

pectativa confluye con la idea de un hito; el viaje al fin del mundo es percibido por Lestido como un momento divisorio en su trabajo y en su vida, un renacer:

La Antártida. Limpieza. Comienzo de algo nuevo. Otra etapa. [...] Sólo limpiar, hacer espacio. Que las imágenes sean eso. Viajar liviana. Seguir mis sueños. [...] Volver a soñar. Escuchar el viento. Ir al blanco. (El azul no sé si importa tanto. Un poquito quizás, para mantenerme viva). ¿Cuál será esta vez el límite? (Lestido, 2017: 21).

Al inicio de su estudio, Tuan explica que, para profundizar en las reflexiones sobre los paisajes románticos, es necesario pensarlos desde lo que él llama «valores polarizados»: luz y oscuridad, orden y caos, civilización y naturaleza, cuerpo y mente:

These binaries underlie a romantic geography for the following reasons: they focus on the extremes rather than on the middle-range; they affect our feelings and judgments toward objects and people in the ordinary encounters of life, but also—and more central to romantic geography—in the envisioning and experiencing of large, challenging environments [...] Boosting the romantic flavor of these environments are individuals who seek adventure and something else—something more mysterious that they are unable to articulate. Adventures of the latter sort may be characterized as quest, and quest—as in the quest for the Holy Grail—is at the core of romance (Tuan, 2013: 9-10).

Estos mismos valores polarizados parecieran presidir desde un principio el viaje de Lestido; después de todo, se embarca al fin del mundo en la búsqueda de la soledad y el aislamiento, contra el bullicio de la vida cotidiana; va a limpiar para empezar de nuevo: el reinicio contra un final. En el centro de su viaje se encuentra la búsqueda de un imposible: el blanco absoluto, deseo que se proyecta sobre la tierra negra de la realidad. Porque pareciera que la fotografía pasó por alto que todo renacimiento implica, en definitiva, pasar a través de la oscuridad; y por eso la toman por sorpresa las múltiples dificultades que experimenta a lo largo de todo el viaje. Dificultades que la enfrentan a la experiencia de «estar presa», que para alguien que vivió su juventud durante la última dictadura militar en Argentina, tiene que haber sido, casi necesariamente, un viaje vertical, hacia el interior de uno mismo: «Había que atravesar esta oscuridad» (Lestido, 2017: 115-116).

¿En qué consistió esa oscuridad? Sabemos, porque lo repite en varias entradas del diario, que Lestido fue a buscar un paisaje puro, vacío, absolutamente blanco, para «limpiar» (como lo llama ella repetidamente) y renacer. ¿Qué fue lo que encontró? En un principio, decepción.

Originalmente, la fotografía había sido asignada a la Base Esperanza, ubicada en la península antártica, donde habría sido alojada con bastantes comodidades y cierta libertad de movimiento. Sin embargo, diversas dificultades —que nos recuerdan que aún hoy no es tan sencillo llegar a la Antártida— resultaron en que su grupo fuera reasignado a la Base Decepción. Este pequeño asentamiento se encuentra en una isla que es de hecho un volcán sumergido. Esta es

la razón de que Decepción sea el único lugar del continente blanco donde casi no hay nieve durante el verano, la tierra volcánica tiene el calor suficiente para derretirla apenas cae. Es la Antártida Negra:

La fantasía del blanco, el continente blanco, será para otro viaje. Decepción es el lugar menos blanco de la Antártida: es negra. [...] La llegada fue decepcionante desde el principio. Decían que es bellísima la entrada por los Fuelles de Neptuno, que llaman así por los intensos vientos que ahí se concentran. La isla tiene forma de herradura, es la parte superior del volcán sumergido. El espacio central es el cráter, inundado por el mar. Para entrar se pasa muy cerca de una roca enorme que llaman Monolito (¡2001!). Pero fue solo eso, pasar muy cerca de la montaña. Y la decepción de ver todo sin nieve (Lestido, 2017: 49).

«¿Será que necesito sentir en carne propia la experiencia de estar presa? ¿Por qué habré terminado aquí, en Decepción?» (2017: 54) se pregunta Lestido, quien ve ya antes de desembarcar cómo se han frustrado sus objetivos de alcanzar el blanco absoluto. A medida que avanza el mes que parece condenada a pasar allí, en las entradas del diario se suceden exaltadas descripciones de los paisajes —que aún sin ser blancos tienen la magia de combinar fuego y agua, humo y hielo—, con la angustia de la incomunicación, la convivencia forzada, el aislamiento sin soledad y la imposibilidad de decidir. «¿Será posible? ¿De qué se trata todo esto? ¿Será que para ver tiene que ser así? Poseída por la mirada. El *insight* será en otro momento, no ahora, conviviendo con seis más en una habitación de base militar. Algo estoy exorcizando, de todas formas» (2017: 70), reflexiona Lestido, superada por la frustración de no haber podido alcanzar las dos cosas que había venido a buscar al fin del mundo: lo sublime ártico/antártico y la soledad.

En la entrada de su diario del 1 de diciembre de 1895, el explorador noruego Fridtjof Nansen (1861-1930) describe así el desierto blanco del extremo norte del mundo:

A weird beauty, without feeling, as though of a dead planet, built of shining white marble. Just so must the mountains stand there, frozen and icy cold; just so must the lakes lie congealed beneath their snow covering; and now as ever the moon sails silently and slowly on her endless course through lifeless space. And everything so still, so awfully still, with the silence that shall one day reign when the earth again becomes desolate and empty (Nansen, 1897: 440).

Lestido también, una vez sumergida en el paisaje volcánico de Decepción, siente la presencia de la muerte: en la entrada de su diario del 7 de marzo, describe cómo se encontró sucesivamente con un pingüino muerto, con el pecho agujereado, que la marea se llevaba y devolvía, indefectiblemente, a la playa:

Tuve mi momento de soledad. Bendición. Fue larga la caminata, tardamos unas cinco horas entre ida y vuelta, y casi no paramos a descansar. Estuvimos en lugares alucinantes. Sentir el glaciar cubierto de tierra. Es muy loco este lugar: Fuego/Hielo/Agua/Tierra. Y el viento...

La muerte: ¿Vine a ver la muerte? El pingüino con el agujero en el pecho (Lestido, 2017: 87).

Así, en *Decepción*, reaparecen los valores polarizados que, según Tuan, definen a los paisajes de lo sublime, pero en este paisaje antártico, a diferencia del descrito por Nansen, la presencia de la muerte no es inmóvil e inorgánica, sino su opuesto: una carroña, acarreada por la marea; otra vez un pingüino, como el que en el filme de Herzog se dirige indefectiblemente a las montañas, poseído por la locura, hacia una muerte segura.

«El último trabajo fue “Antártida”. Pero me está costando sacarlo afuera» cuenta Lestido en una entrevista, «quizás, justamente, porque lo siento como el final de algo. Esa serie es como un pasaje. El fin del mundo y el principio de algo nuevo que todavía no sé qué es» (Russo, 2017). Finalmente y a pesar de todas las decepciones, la fotógrafa hizo las paces con la experiencia que le tocó vivir, con ese viaje: no el que quería pero posiblemente sí el que necesitaba; no el blanco absoluto sino el negro de la tierra volcánica, las fumarolas del cráter sumergido elevándose al cielo, el calor que derrite la nieve; no la soledad, pero sí el aislamiento: la inconexión con el resto del mundo la llevó a que el período donde se sintió más presa que nunca, fuera también el de mayor libertad: «¿Tengo que estar presa para poder liberarme de las presiones diarias? ¿De la cárcel de mi vida? Algo tiene que cambiar, profundamente. La Antártida será una cárcel, pero algo fundamental me está enseñando: aceptación del cambio constante» (2017: 98-99).

Así, también en el viaje de Lestido, la Antártida se vuelve ese paisaje que, incluso si parece inmóvil, congelado, detenido en el tiempo, obliga a aceptar el cambio. Es un ser vivo, dijo a Herzog el glaciólogo Douglas MacAyeal, capaz de desatar profundos cambios en el resto del mundo, quizás como respuesta a lo que el resto del mundo le hace a la Antártida: «Quizás la Antártida, el fin del mundo, signifique llegar a un lugar de pasaje. El fin y el principio» (Lestido, 2017: 112). El lugar de pasaje, de encuentros: la encrucijada. Un lugar más imaginario que tangible.

3. Conclusiones: en busca del paisaje de lo sublime

Tal como vimos en el primer apartado de este trabajo, todos los expedicionarios que se aventuraron en los imposibles mares helados del norte y el sur del planeta perseguían buenas causas logísticas, comerciales, militares y científicas. Durante el siglo XIX e incluso la primera mitad del XX, también estaba el orgullo nacional y la fama de ser el primero en dejar huella sobre la inmaculada nieve del desierto blanco. Pero, como sostienen Loomis y Tuan, había algo más: la atracción de lo sublime ártico/antártico. Es decir, la fascinación por un paisaje cuya soledad, pureza e inorgánico vacío resultaron ser más imaginarios que reales. Pero esto fue durante los siglos pasados, cuando todavía existían lugares fuera del alcance de la

civilización occidental, ¿podríamos decir que todavía nos fascina lo sublime ártico/antártico? ¿Todavía quedan viajeros capaces de pasar carencias y penurias sólo para contemplar el paisaje?

A partir de lo desarrollado anteriormente, no nos queda más que concluir que sí: todavía nos fascina el desierto blanco y una buena parte de esta fascinación se corresponde más con paisajes imaginarios que reales, con ideas estéticas que apelan a lo sublime. Los diarios y las asombrosas fotografías de Adriana Lestido casi no dejan lugar a dudas: ella se entrega a esa fascinación por la pureza y la soledad del hielo; parte en la búsqueda de una imagen tanto exterior como interior: el blanco absoluto. En su lugar, se encuentra con el negro. A lo largo de las entradas en su diario, vemos cómo la fotógrafa pasa de la decepción y la frustración a la aceptación y el reconocimiento. Los paisajes que transita se van revelando sublimes, aunque de forma inesperada, en el encuentro de los elementos, de los valores opuestos de los que hablara Tuan: blanco sobre negro, fuego bajo el hielo. Es a través de estos paisajes que descubre que toda transformación implica el pasaje a través del ojo de la oscuridad:

Ya no me pregunto qué vine a hacer acá. Todo tiene un propósito. [...] El sentido de este viaje se irá develando con el tiempo. Siempre es así. Hay un sentido más profundo que lo que se puede llegar a pensar, y otro, y otro... Es inagotable, como capas de cebolla. Ahora, dejarme llevar. Ya se irá develando la imagen interna que me impulsó a hacer este viaje. [...] Aquí vine a limpiar y a encontrar mis imágenes. A conectar con esta naturaleza y a aprender de ella. A ver adentro (Lestido, 2017: 83-84).

Werner Herzog, si bien en un principio se muestra escéptico —negando cualquier fascinación por los paisajes helados, al menos en la superficie—, lo primero a lo que se enfrenta en la Antártida es también con la decepción. La decepción que surge cuando el imaginario del desierto blanco no se corresponde con la realidad. Una vez que abandona la superpoblada y civilizada base de McMurdo, sin embargo, la experiencia es otra. Allí, Herzog charla con los exploradores de mundos desconocidos, escucha sus reflexiones más íntimas y sus sueños, nos los presenta como herederos de los viajeros románticos de los siglos pasados. Así también, aunque discretamente, el propio Herzog también termina por revelárenos como un romántico:

Algo no se siente bien en lo que hicieron los primeros exploradores. Abrieron al mundo el último misterio y lo hicieron por su gloria personal y la del Imperio Británico. Después ya no quedaba nada más. [...] En el plano cultural, significó el fin de la aventura. Una vez expuestos los últimos rincones de la Tierra, ya no había vuelta atrás. Es triste que no dejaran al Polo Sur o al Monte Everest en su paz y su dignidad. Quizás sea un deseo fútil dejar algunos espacios en blanco en el mapa, pero

la aventura humana, en su sentido original, perdió significado (2007: min 01:08:08).

Son las mismas palabras de Loomis, citado al principio de este ensayo: lo sublime no puede ser mapeado... No por nada Herzog, en la entrevista citada, sostiene que no dudaría en embarcarse hacia un planeta desconocido de nuestro sistema solar, aunque fuera sólo un viaje de ida. Después de todo, como Shackleton, como Franklin y como Lestido, él también es un viajero romántico. Si el misterio, la soledad, la pureza inorgánica y el vacío ya no tienen lugar en la Tierra, hay que hacerse al espacio exterior.

A lo largo de este trabajo, recorrimos el desierto blanco a través de las imágenes y las palabras, los sueños y los pensamientos, de los exploradores románticos contemporáneos, dándole, en cierto modo, la razón a Tuan acerca de la necesidad una geografía más imaginativa, aunque anclada en la realidad. Las obras de Herzog y Lestido podrían formar parte de esa geografía romántica. Después de todo, dan cuenta de cómo todavía nos arrastra a lo desconocido un incomprensible deseo de elevación espiritual, de salir de uno mismo y perderse en lo otro, una inconfesable fascinación por lo sublime en la naturaleza.

Bibliografía citada

- BELL, J. (2013): «Contemporary Art and the Sublime», *The Art of the Sublime*, Tate, <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>>, [18/10/2021].
- BURKE, E. (1958): *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Nueva York: J. T. Boulton.
- CONRAD, J. (1926): «Geography and Explorers», *Last Essays*. Londres y Toronto: J. M. Dent and Sons LTD, 1-32.
- EBERT, R. (2017): «Tell Me about the Iceberg, Tell Me about Your Dreams», *Herzog by Ebert*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 124-127.
- HERZOG, W. (2007): *Encounters at the End of the World*, Discovery Films, Creative Differences Productions, Discovery Channel.
- KANT, I. (2005): *Crítica del Juicio*, Buenos Aires: Losada.
- LESTIDO, A. (2017): *Antártida negra. Los diarios*, CABA: Tusquets.
- LONGINO (1979): *Sobre lo Sublime*, Madrid: Gredos.
- LOOMIS, C. C. (1977): «The Arctic Sublime» en Knoepfelmacher U. C. y Tennyson G. B. (eds.), *Nature and the Victorian Imagination*, Los Angeles y Londres: University of California Press, 95-112.
- MONK, S. H. (1935): *The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Nueva York: Modern Language Association of America.
- NANSEN, F. (1897): *Farthest North: Being the Record of a Voyage of Exploration of the Ship "Fram," 1893-1896*, Nueva York: Harper & Brothers, vol. II, <<https://www.gutenberg.org/files/30197/30197-h/30197-h.htm>>, [27/01/2023].
- Newman, B. (1999): «The Sublime is Now» en Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford: Blackwell, 572-574.

Rosenblum, R. (2010): «The Abstract Sublime» en Simon Morley (ed.), *The Sublime*, Londres: Whitechapel Gallery y The MIT Press,
RUSSO, M. (2017): «Universo Lestido», *Revista Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín, <<http://revistaanfibia.com/cronica/universo-lestido/>>, [27/01/2023].
SAINT GIRONS, B. (2006): *Lo Sublime*, Madrid: La balsa de la Medusa.
TUAN, Y. F. (2013): *Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.