

El viaje en la era de la reproductibilidad técnica.

La construcción de la alteridad en los primeros travelogues argentinos

Andrea Cuarterolo

I know that through travel I have possessed the world more completely, more satisfyingly than if I had acquired the whole earth by purchase or by conquest. (...) One great advantage of possessing the world through travel is that one may enjoy all the satisfaction of possession without the responsibilities of ownership.

Burton Holmes¹

Introducción

En su célebre novela *La máquina del tiempo*, H. G. Welles cuenta la historia de un científico que, desafiando el escepticismo de sus contemporáneos, crea una máquina capaz de transportarlo cientos de miles de años en el futuro. Sin embargo, cuando luego de infinitas y peligrosas aventuras, el científico logra volver a su época, nadie da crédito a su fantástica historia. El relato concluye cuando el intrépido viajero decide regresar al futuro, esta vez en posesión de una cámara fotográfica que le permita obtener pruebas tangibles de su increíble viaje. El hecho de que la novela de Welles haya sido publicada en 1895, el mismo año del nacimiento del cine parece ser más que una simple coincidencia histórica pues desde la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX, el viaje y las novedosas técnicas de reproducción mecánica se han visto intrínsecamente unidos. Como sostiene Susan Sontag hoy “parece francamente antinatural viajar por placer sin llevar una cámara” (1980: 19). En efecto, la fotografía y más tarde el cine se instalaron tempranamente en el imaginario social como un irrefutable signo de evidencia del viaje. Nacidos conjuntamente con la mayoría de las formas de transporte de la era industrial (tren, barco a vapor, automóvil o avión), ambos medios encontraron una temprana veta comercial como dispositivos virtuales para explorar el mundo. Combinando en dosis variables educación y entretenimiento, tanto la fotografía en sus géneros y técnicas más ligados al espectáculo (estereografía, vistas de linterna mágica, panoramas, álbumes de vistas y costumbres, etc.), como el naciente cinematógrafo transmitían al espectador común la experiencia perceptiva del viaje sin ninguno de sus costos e inconvenientes. Sin embargo, surgidos en el seno del imperialismo decimonónico europeo, estos medios tuvieron antes un rol aún más fundamental como instrumentos de apropiación de los espacios explorados. En su libro *La conquista de América*, Tzevetan Todorov analiza el papel del lenguaje en el proceso de colonización americana, focalizándose en la obsesión de Colón por rebautizar los territorios

descubiertos con nombres que él considera más justos y apropiados. El autor vincula esos actos de nominación llevados a cabo por los conquistadores en tierra americana, con actos de posesión². Marta Penhos ha trasladado esa idea al campo de los documentos visuales y propone hablar de actos de representación. Tanto el nombrar como el representar son acciones concretas vinculadas con la necesidad de apropiarse de esos espacios y sujetos “otros”. Según la autora, los diarios de viaje, los informes y los mapas, pero más aún las imágenes que expedicionarios, viajeros y exploradores produjeron o encargaron en territorio americano “contribuyeron decisivamente al conocimiento, comprensión y dominio –material y simbólico- del territorio (...) y de algunos de sus habitantes, al constituir al primero como una serie de paisajes y a los segundos como tipos humanos exóticos o curiosos, en escenas de costumbre o dentro de registros etnográficos” (Penhos, 2007: 6).

A medio camino entre el entretenimiento y la ciencia, el *travelogue* es sin duda uno de los espectáculos que mejor amalgama estos objetivos, trasladando virtualmente al espectador a los espacios representados, por un lado, y legitimando la intervención en los territorios coloniales –en el caso europeo- o la conquista y expansión de los territorios nacionales dominados por el indio – en el caso americano-, por el otro. En una época en que el turismo era aún un lujo para unos pocos privilegiados, los *travelogues* funcionaban como ventanas abiertas al mundo, permitiendo al espectador medio conocer espacios y culturas exóticas a los que no hubiera podido acceder de otra manera. Este género fílmico dominó los primeros años del cine (1895-1905) y jugó un rol clave en la consolidación del film etnográfico y documental de las décadas del 20 y 30, constituyéndose en una suerte de film transicional que combinaba elementos del cine de actualidades, del cine de atracciones y del cine de ficción.

El *travelogue* es quizás uno de los géneros fílmicos tempranos que más debe a prácticas y espectáculos pre-cinematográficos³ como la estereografía, las proyecciones luminosas, los panoramas de rotonda y sobre todo las *travel lectures* o conferencias ilustradas, su antecedente más inmediato. Como la mayoría de estos espectáculos, este tipo de películas satisfacían la curiosidad popular por lo exótico y proveían, al mismo tiempo, el componente educativo demandado por el gusto burgués de la época. En un artículo publicado en la revista argentina *La Película* en 1928, un cronista se lamentaba de que estos films, a los que la crítica local denominaba “películas naturales”, no interesaran lo suficiente a los empresarios porteños: “No sabemos el porqué ponen reparos en exhibir películas de esta naturaleza cuando hay tantos aficionados para admirar estas cintas que instruyen deleitando. (...) Estos aportes para engrosar el caudal de producciones didácticas deben ser fomentadas, pues son una verdadera atracción para el público, que recibe la impresión de visitar los más lejanos países desde la platea de un cine”⁴.

Las novedosas técnicas de reproducción mecánica se convirtieron en instrumentos insuperables para explorar el mundo y ponerlo al alcance de las masas. Sin embargo, en tanto tecnologías dominadas exclusivamente por el hombre blanco, la fotografía y el cine fueron también vehículos ideales para transmitir las ideas, los prejuicios y los modos de ver específicos de sus productores. Hoy sabemos que estos medios no son registros de la realidad, sino sistemas convencionalizados de representación visual que se construyen de acuerdo a dispositivos y procedimientos conocidos y manejados por el operador. Así, la práctica fotográfica (o cinematográfica) está sujeta a un programa “sustentado, no sólo por los aspectos técnicos que implica la producción de una fotografía, sino fundamentalmente, por las nociones y concepciones que el propio fotógrafo pone en juego al atrapar su objeto fotografiado” (Alvarado/Mason, 2005).

John Grierson ha sugerido que el *travelogue* es el primer capítulo de la historia del documental⁵. En efecto, si entendemos al documental no como mero registro de lo real sino más bien como una práctica discursiva que pretende “representar, analizar y pensar las formas de vida y el funcionamiento de las sociedades modernas y no-modernas, y en muchos casos (...) actuar sobre ellas” (Ortega, 2005: 188), es evidente que estos films trascienden la dimensión predominantemente mimética de otros géneros de no ficción contemporáneos, como pueden ser las vistas o las actualidades.

En tanto producciones discursivas, más que informar estos films pretendían convencer o persuadir mediante una modalidad expositivo-argumentativa que partía siempre de una premisa más o menos definida. En el caso de los *travelogues* realizados en territorio latinoamericano, esta premisa supone casi siempre la existencia de un choque o lucha entre la civilización encarnada en la figura del explorador blanco -generalmente europeo o norteamericano y en menor medida porteño- y la barbarie representada ya sea por una naturaleza hostil e indómita o por los pueblos “primitivos” que la habitan. Sin embargo, estos films no se limitaron a documentar esa confrontación de culturas, sino que la mayoría de las veces la exageraron e incluso la crearon, incorporando una serie de tópicos o discursos que, lejos de ser novedosos, ya habían sido exhaustivamente explotados por la fotografía durante gran parte del siglo XIX. Entre esos discursos, uno de los más pregnantes era el teratológico. Por esta época y en consonancia con las novedosas teorías de Charles Darwin sobre el origen de las especies, muchos científicos comenzaron a estudiar a los pueblos indígenas latinoamericanos desde el concepto de degeneración o anomalía. Según Frida Gorbach, “si un cuerpo anómalo era el resultado de un detenimiento embrionario [...] entonces las razas americanas podían explicarse de la misma manera como se explicaba el nacimiento de un monstruo: algo en la geografía detuvo el desarrollo del embrión en una fase anterior a su conformación final, la anomalía

se adaptó a la naturaleza americana y nació entonces una raza intermedia, ubicada a medio camino entre los animales y el hombre” (2001: 62).

La confianza ciega que la sociedad decimonónica depositó en la capacidad de la fotografía para reproducir objetivamente la realidad hizo que este medio se convirtiera en un instrumento insuperable para sustentar este tipo de discursos. Así, la imagen del monstruo fue en gran parte utilizada por fotógrafos y cineastas para construir un estereotipo del otro, que adoptó la forma de una imagen inversa del yo. Estas imágenes servían para deshumanizar al indio, para animalizarlo o acercarlo a una etapa anterior de la evolución humana, en definitiva, para apoyar la idea de su pertenencia a la barbarie⁶.

Gaston Carreño sostiene que:

Frente al encuentro con el Nuevo Mundo los europeos tenían dos caminos: reconocer la inutilidad de su saber (...) o mantener su concepción del mundo y tratar de adaptar a ésta la realidad encontrada. Claramente se opta por lo segundo, y se da coherencia a esta realidad americana gracias a elementos culturales que provienen de Europa. De esta manera, se comienza a representar el nuevo continente desde referentes propios, negando parte de lo existente y dando origen a una América imaginaria (2008: 128).

Es así que otro de los discursos desarrollados por el *travelogue* fue el de la exotización o romantización del paisaje y sus habitantes. Tanto la fotografía primero como luego el cine construyeron imágenes del continente americano que se ajustaban a esa percepción imaginaria europea sobre nuestro territorio. Así el paisaje fue representado ya sea desde la idea de inmensidad o desmesura o bien como un espacio recóndito, a la vez inaccesible y peligroso. Los habitantes de esas tierras, por su parte, fueron representados mediante imágenes muchas veces estereotipadas que contribuyeron a perpetuar las expectativas y proyecciones mentales del europeo sobre esos “otros” al otro lado del Atlántico.

Por último otro tópico recurrente en el *travelogue* que, como veremos, también fue preanunciado por la fotografía, fue el culto a la máquina. Estos films celebran los nuevos medios de transporte tanto, sino más, que a las tierras y vistas que representan (Ruoff, 2006: 8). La historia del cine y la del transporte tienen, de hecho, tantos puntos de conexión que, invirtiendo los roles de uno y otro, sería posible incluso pensar al primero como medio de transporte y al segundo como medio de representación. En este mismo sentido, la explícita voluntad de poner en evidencia los procedimientos constructivos del film y sobre todo al aparato de registro tiene en este género una función celebratoria similar. En los *travelogues* realizados en nuestro país, la presencia de estos

símbolos de la modernidad, operados sólo por el explorador blanco, permitió crear situaciones diversas que contribuyeron a fortalecer la polaridad civilización-barbarie que servía como premisa a estos films.

Algunos de los procedimientos utilizados por los cineastas para construir estos discursos, tales como la puesta en escena o la articulación de texto e imagen, ya venían perfilándose desde la aparición de la fotografía y fueron internalizados y readaptados al nuevo medio. Otros, como el montaje o la movilidad de la cámara surgieron, en cambio, con el séptimo arte y fueron sumamente operativos para el desarrollo del cine documental de las décadas posteriores. A continuación analizaremos como estos procedimientos articulan los mencionados discursos en algunos de los films más emblemáticos del género en la Argentina.

***The cataracts of Iguassu* (Burton Holmes, ca. 1911)**

Alexandra Schneider sostiene que a partir de la consolidación del género hacia 1906, puede hablarse de dos tipos principales de *travelogue*: aquellos que se focalizan en el paisaje y aquellos que se focalizan en los seres humanos y aunque es difícil encontrar ejemplos de estas dos formas en estado puro, hay films en los que una se impone más claramente sobre la otra. Este es el caso de uno de los primeros *travelogues* realizados en el país, nada menos que por un pionero indiscutible del género: el célebre explorador, escritor, fotógrafo, cineasta y conferencista norteamericano Burton Holmes. El ilustre viajero, que visitó Sudamérica hacia 1911⁷, describió en el volumen XVIII de su serie de libros de viaje *Burton Holmes Travelogues*, sus primeras impresiones sobre estas tierras de la siguiente manera:

Un viaje a Sudamérica es en cierto sentido un viaje de descubrimiento – por lo menos para un norteamericano. Vamos a Europa o a Oriente para ver aquello que esperamos ver. (...) Sudamérica, por el contrario, nos ofrece la emoción de lo inesperado que nos hace experimentar una sensación de descubrimiento. Todo norteamericano que desembarca en Buenos Aires se siente como un moderno Cristóbal Colón. (Holmes, 1917: 115-116).

A pesar de que Buenos Aires era difícilmente para ese entonces una ciudad desconocida o inexplorada, esta idea de descubrimiento y conquista del espacio rige prácticamente todo el relato de Holmes y se acrecienta cuando éste abandona el espacio urbano y se adentra en la naturaleza “salvaje” de la selva misionera. Es interesante analizar como Holmes desarrolla esta idea en uno de los pocos films que se conservan de este viaje: *The cataracts of Iguazú* (Fig.1). Aunque hacia principios de siglo las cataratas misioneras ya habían sido ampliamente documentadas por fotógrafos e incluso por cineastas locales⁸ y no eran un destino turístico desconocido para la

aristocracia local, Holmes dota a su relato de un tono epopéyico y muestra como los esfuerzos de su grupo por llegar a la meta son finalmente recompensados con el “descubrimiento” de esta maravilla de la naturaleza virgen. Teniendo en cuenta que estos films eran sólo una parte⁹ de las extensas conferencias dictadas por Holmes y que hoy es imposible reconstruir completamente dichos espectáculos, es interesante complementar las elocuentes imágenes de este *travelogue* con la descripción que el explorador hace de aquella excursión en su libro:

Las cataratas del Iguazú están lejos de los refugios y caminos del hombre moderno. Las fotografías que ilustran estas páginas y los films que revelaron al Niágara Sudamericano en mi pantalla, implicaron veintisiete días de viaje extenuante y trabajo duro. Nunca un destino se nos apareció tan elusivo – cuatro viajeros ingleses y dos americanos determinados a ‘descubrir’ las cataratas, pero incapaces de obtener ninguna información definitiva sobre las mismas en Buenos Aires. Algunas personas nos dijeron que podíamos realizar el viaje fácilmente en catorce días; otras afirmaron que dos o tres meses sería el tiempo requerido. Algunos dijeron que los mosquitos nos comerían vivos y que el calor del trópico probaría ser mortal; otros sostenían que con toda seguridad moriríamos de frío. (Holmes, 1917: 299-300)

En este breve film de Holmes se insinúan algunas de las principales temáticas que regirán al género del *travelogue* en nuestro país: la idea del viaje como epopeya de descubrimiento o conquista, el choque entre civilización y barbarie, los medios de transporte y la cámara como símbolos del imparable avance de la modernidad sobre la naturaleza hostil.

***Terre Magellaniche* (Alberto María De Agostini, 1915-1930)**

El *travelogue* no tuvo siempre como motivación excluyente al espectáculo sino que, como adelantamos, apoyó explícitamente las ambiciones imperialistas de las naciones europeas y en ocasiones también los proyectos evangelizadores de diversos grupos misionales, entremezclando la curiosidad turística con los intereses coloniales. Para los misioneros, las fotografías y documentos fílmicos obedecían a una necesidad concreta de mostrar pruebas tangibles de los éxitos conseguidos en el proyecto evangelizador. Cada foto de un “indio civilizado”, cada alma “robada” por la cámara¹⁰ transmitía la idea de un alma ganada por ellos para Dios. Los salesianos fueron los primeros misioneros en iniciar, a partir de la década de 1890, una documentación fotográfica sistemática de su labor evangelizadora en la Patagonia¹¹. Sin embargo, fue el cine el que tuvo un objetivo verdaderamente estratégico en el proyecto evangelizador de Don Bosco. El interés de los salesianos por el nuevo arte surgió, sobre todo, a partir de la década de 1920, gracias a la labor del sacerdote Domenico Molfino. Él fue quien persuadió a sus superiores de la importancia del medio como instrumento de difusión del mensaje religioso de la congregación y, sobre todo, de su trabajo misional fuera de Europa y creó la oficina cinematográfica de las Misiones de Don Bosco (Film Missioni Don Bosco) para realizar una serie de cortos y medios metrajes a filmarse en todas partes

del mundo, donde quiera que las misiones salesianas pudieran ofrecer la logística y el punto de apoyo para realizar la difícil tarea. Para 1928, esta oficina contaba con un catálogo de veintidós títulos y un total de 20.890 metros de film en exhibición¹².

El sacerdote Alberto María De Agostini, tuvo un rol preponderante en el registro, tanto fotográfico como fílmico, de la labor misionera salesiana en la Patagonia. Experto alpinista, fotógrafo y cineasta, llegó a Punta Arenas en 1910, cuando el destino de los indígenas fueguinos ya se encontraba trágicamente sellado. La invasión de las tierras patagónicas por aventureros y estancieros en busca de riquezas y la consiguiente introducción de la cría de ganado habían terminado por desplazar a los indígenas de su tierra natal, transformando radicalmente su modo de vida y sumiéndolos en la miseria más absoluta. Los salesianos se encontraron, así, frente a un mundo que cambiaba radicalmente, colmado de atroces conflictos pero también de infinitas posibilidades. Desde un principio, el joven sacerdote se convirtió en un ferviente defensor de la causa indígena, denunciando regularmente en sus escritos y sus imágenes la precaria situación de esas tribus y las continuas persecuciones de las que eran objeto. Sin embargo, al igual que la de la mayoría de los extranjeros que se aventuraban en estas tierras, la suya era una visión paternalista y eurocéntrica, que subestimaba la capacidad de autonomía del indio y le adjudicaba un rol pasivo, dando al hombre blanco y culto la responsabilidad de luchar por su reivindicación. En Turín, cuna de la congregación salesiana, dominaba por aquella época la nueva ciencia de la antropología criminal y Eugenia Scarzanella sostiene que:

Lombroso y Don Bosco, aún sin encontrarse jamás, habían buscado en los mismos bajos fondos de la ciudad una humanidad peligrosa y despreciada. El santo quería ocuparse de quien tanto por su cuerpo como por su comportamiento se apartaba de la norma. El científico quería llevárselo al laboratorio para convertirlo en objeto de estudio. Lombroso había establecido una ecuación precisa entre criminal nato y salvaje. Los rasgos físicos y psicológicos los hacían semejantes. (2003: 148)

Al igual que las teorías lombrosianas o la frenología lo habían hecho con los criminales, muchos científicos comenzaron a estudiar a los pueblos indígenas latinoamericanos desde el concepto de degeneración o anomalía. En efecto, ya desde el siglo XVI, cuando los primeros europeos tomaron contacto con los milenarios pueblos que habitaban nuestras tierras, se asoció a los indígenas con animales, híbridos y monstruos. La misma palabra Patagonia, que designa a la región austral de nuestro país, provenía de la creencia de los primeros exploradores de que la región estaba habitada por gigantes. La idea del indio salvaje asociado a la animalidad o al salvajismo no desapareció nunca de los prejuicios del occidental blanco y aunque los misioneros salesianos bregaban por el reconocimiento de la humanidad del indígena, también estaban profundamente influenciados por esta ideología. En sus escritos y documentos visuales, De Agostini se refiere con frecuencia a los

indígenas con términos como salvaje, miserable o ignorante. También sostiene que poseían un “escaso nivel moral” (2005: 318), una “vaga noción del bien y del mal” (2005: 345) y que “sus facultades intelectuales eran poco desarrolladas” (2005: 322). Desde el punto de vista de los salesianos, el único modo de convertir al “infiel” en un ser social, pacífico y útil era a través de la educación en la fe católica y la forma de vida occidental, en suma, el indio sólo se transformaba a sus ojos en un ser humano completo a costa de la absoluta destrucción de su cultura.

En este contexto, la posición de De Agostini respecto al tema indígena revela una preocupación que podríamos denominar “ecologista”. El sacerdote se lamenta por la desaparición de los indios y de sus costumbres de la misma manera que se lamenta por las destrucciones forestales de Última Esperanza o la extinción del huemul en los valles cordilleranos. Reprocha la acción del hombre blanco en ese “ecosistema” pero no acepta la responsabilidad de su proyecto (tanto exploratorio como evangelizador) en ese estado de situación.

Los prejuicios y contradicciones que atraviesan el pensamiento de De Agostini en relación al indígena surgen de manera evidente cuando se revisan sus escritos. ¿Pero, qué sucede con sus imágenes? Las fotografías y filmaciones realizadas por De Agostini a principios de siglo intentan, sin duda, ser un registro fidedigno de la forma de vida de los indígenas fueguinos tras la “conquista del desierto”. Sin embargo, dicen mucho más sobre la mirada del hombre blanco que sobre la supuesta realidad que se proponen representar. A través del uso de diferentes tipos de procedimientos visuales y narrativos propios de cada medio, estos documentos se constituyen como producciones discursivas que responden al proyecto de homogeneización cultural planeado por los misioneros. A continuación analizaremos cómo el sacerdote construye la imagen del indígena fueguino en su film *Terra Magellaniche*, rodado entre 1915 y 1930, a través de la utilización de tres procedimientos discursivos: la puesta en escena, el montaje y la relación texto e imagen.

Antonio Paranaguá sostiene que en el cine de los primeros tiempos no existía una diferencia clara entre documental y ficción. Incluso “los primeros noticieros incluían reconstrucciones o puestas en escena previas a los acontecimientos, para asegurar su proyección simultánea en pantalla” (2003: 19). El mismo Robert Flaherty, uno de los pioneros del documental etnográfico, en su afán por registrar las costumbres de los esquimales antes de que éstas desaparecieran, reconstruyó para su film *Nanook, el esquimal* (1922) ceremonias y ritos que ya habían sido dejados de lado tiempo atrás.

Mario Bertone, un glaciólogo argentino que conoció a De Agostini durante la década de 1940, relata que el sacerdote siempre fotografiaba con trípode y preparaba cuidadosamente sus tomas¹³.

En su libro *Treinta años en Tierra del Fuego*, De Agostini narra un episodio que proporciona información adicional sobre su método de trabajo:

En febrero de 1910, siendo huésped de una numerosa tribu acampada junto a las orillas del lago Fagnano, pude inducir al brujo a que repitiera el exorcismo que solía hacer contra la luna. Mientras en el corazón de la noche hacía el brujo sus solemnes gesticulaciones y lanzaba poderosos bufidos contra el cielo, impresionaba yo la luz de magnesio, y sin que lo notaran los indios, una fotografía. El efecto que produjo en aquella pacífica asamblea el poderoso relámpago del magnesio, fue aterrador. Se siguió una desbandada general acompañada de alaridos y gritos, y el brujo, que indudablemente me tomó por un ser superior dotado de algún poder maléfico, corrió hacia mí, lanzando todos aquellos conjuros e imprecaciones que debía hacer contra la luna. (2005: 349) (Fig.2)

Si en un principio, el indígena había temido a la cámara o se había mostrado reticente a ser fotografiado, para la época en que el sacerdote realizó sus primeras filmaciones, éste ya posaba con naturalidad y se plegaba sin resistencia a las indicaciones impartidas por el operador. De hecho, la mayoría de las escenas del film que retratan la vida y costumbre de los aborígenes (sus diferentes tipos de vivienda y transporte, la práctica con el arco y la flecha, el maquillaje corporal o la fabricación de cestas y artesanías) ya habían sido registradas previamente por el sacerdote en soporte fotográfico. De Agostini repitió, incluso, un episodio muy similar al relatado en su libro e hizo “reactuar” al cacique ona Pa-Chek, con el que había entablado amistad, una ceremonia de sanación frente a su cámara. Más que documentar la identidad del indígena, esta repetición de temas y poses contribuía a crear una economía visual en la construcción de la tipicidad étnica. A través de esa uniformidad de gestos, costumbres y comportamientos culturales, la fotografía y el cine fijaban empíricamente una imagen del indio construida a través de los códigos hegemónicos del hombre blanco

Una ficha promocional distribuida en 1933 para el estreno de *Terra Magellaniche* informaba al espectador que el film reproducía “en cuadros llenos de vida y de interés, (...) las costumbres de las tres estirpes fueguinas: Ona, Yagan, Alacaluf [y] luego las misiones salesianas fundadas (...) por obra de Monseñor Fagnano para la protección y redención de esas míseras poblaciones indígenas” De esta manera, ya desde el mismo programa de mano, se ponía en evidencia la intención del director de marcar un antes y un después, que permitiera confrontar a los indios salvajes con los rescatados por la acción evangelizadora. Era necesario, entonces, que los aborígenes se autorrepresentaran, que se convirtieran en actores de un drama poniendo en escena frente a la cámara su propia etnicidad y “barbarie”. Tomemos por ejemplo la escena de la película que muestra a dos mujeres vestidas con pieles de guanaco (ropa típica de la tribu ona) realizándose pinturas corporales (Fig. 3). Gracias a recientes investigaciones¹⁴, hoy sabemos que esas dos mujeres son en realidad dos indias yámanas (Yayosh y Lakutaia Le Kipa, también conocida como Rosa Yagan),

maquilladas de acuerdo a las costumbres de su tribu, pero ataviadas con ropas características de los onas¹⁵. Es muy posible que la decisión del sacerdote de vestir a las mujeres de esta manera se debiera a un interés por dar a la toma una ambientación más exótica o típica, eliminando los atuendos occidentales que seguramente usaban estas indígenas ya transculturizadas, por pieles propias de los onas, aunque éstas fueran falsas y no pertenecieran a la cultura del grupo en cuestión. El acto de vestir y desvestir al nativo constituye uno de los principales mecanismos discursivos en la producción de imágenes¹⁶. Es claro que el sacerdote no buscaba documentar una realidad etnográfica existente, sino más bien construir un imaginario del indígena que respondiera a las expectativas de su espectador modelo.

Treinta años en Tierra del Fuego es una suerte de diario de viaje en el que De Agostini relata las experiencias vividas durante sus exploraciones en territorio fueguino. De los catorce capítulos comprendidos en este libro, solamente el último está dedicado al estudio de los indígenas de la zona. El sacerdote da inicio a ese capítulo con la siguiente aclaración:

Dejaría incompleto el grandioso panorama de Tierra del Fuego si no presentara e hiciera resaltar al ser humano que durante muchos siglos fue señor absoluto en ella y cuya vida sencilla y primitiva armonizaba admirablemente con la salvaje virginidad de la naturaleza, mientras encarnaba –en la diversidad de las razas y de su misma estructura física- los diferentes y opuestos aspectos del archipiélago fueguino. (2005: 303)

Terra Magellaniche tiene, al igual que el libro de De Agostini, la forma de un relato de viaje. Una serie de mapas animados inician las diferentes escenas y marcan el recorrido seguido por el misionero en su travesía patagónica. La cámara se detiene para mostrar diversos aspectos de la geografía magallánica: las ciudades más desarrolladas, las actividades comerciales de la región, los glaciares y montañas, la flora y fauna autóctonas. De las casi dos horas que dura el film, sólo se dedican veinte minutos a la temática indígena. Se pone así en evidencia que el indio es para De Agostini un elemento más del paisaje fueguino, un dato exótico o típico sin el cual “dejaría incompleto el grandioso panorama” de la zona. A nivel del relato, las escenas sobre la vida aborígena tienen el mismo peso que las que describen la topografía de los glaciares, las actividades de una estancia ovina o el comportamiento de los pingüinos australes. Son todas anécdotas de ese mismo viaje exploratorio.

Si bien el montaje del film estructura las diferentes secuencias de acuerdo al itinerario seguido por el explorador, el ordenamiento de las diferentes anécdotas dentro de cada tramo de ese itinerario permite a De Agostini vehiculizar una serie de sentidos connotados. Por ejemplo, no es casual que las escenas que describen la vida de los indígenas estén ubicadas siempre en continuidad a aquellas que se detienen en los comportamientos de la fauna fueguina. Este montaje de elementos

aparentemente opuestos como podrían ser el hombre y el animal, produce aquí, en cambio, un efecto de comparación o paralelismo. Los albatros construyen sus nidos con ramas al igual que los yámanas, los pingüinos huyen del hombre blanco de la misma manera que los alacalufes, ambos tienen la misma vida errante, unos y otros son magníficos ejemplares de dos “especies” igualmente amenazadas por el avance de la civilización. Como vimos, la idea del indio salvaje asociado a la animalidad atravesó el imaginario occidental desde los tiempos de la conquista. Así, en la ideología salesiana, un indígena no civilizado era un ser más cercano al reino animal que al género humano.

Si el montaje acerca al indio bárbaro a la precariedad del mundo natural, el indio civilizado es colocado en una relación de continuidad con el triunfo de la civilización. De esta manera, a las escenas que transcurren en la misión de San Rafael, le sigue una larga secuencia que documenta detalladamente las diferentes tareas campestres en las que interviene el nativo converso. En las reducciones salesianas, el modelo de civilización pasaba por la sedentarización y el trabajo de la tierra. Las tareas agrícolas eran entonces un símbolo del triunfo de la acción evangelizadora, que había logrado instruir al indígena en las formas del trabajo occidental, proporcionándole un sustento y fijándolo a la tierra. A través del montaje se construyen, así, dos imágenes opuestas del indígena fueguino que marcan un antes y un después en la tarea civilizadora de los salesianos.

Los intertítulos en el cine mudo cumplían una doble función de anclaje y relevo: por un lado guiaban la lectura del espectador a través de la cadena flotante de significados de las imágenes y por otro añadían a la narración información que no podía ser proporcionada en forma visual. Los rótulos funcionaban así como un poderoso instrumento ideológico, que permitía dirigir la mirada del espectador hacia un sentido predefinido por el autor. Tomemos como ejemplo la escena de *Terra Magellaniche* en la que De Agostini describe a los indios alacalufes. Vemos a un grupo de indígenas sucios y vestidos con harapos que se acercan en una canoa. Un intertítulo informa: “Su aspecto miserable revela las penurias y padecimientos de su vida errante y de la falta de alimentos”. Esta información, que evidentemente no se desprende de la imagen, aporta un juicio de valor sobre uno de los principales obstáculos para la tarea evangélica y civilizatoria: el nomadismo de la tribu. La idea de que las costumbres errantes del indio sólo pueden traerle miseria y hambre es fijada con la aparición, a continuación, de las imágenes de Don Bosco, Monseñor Fagnano y las misiones salesianas, y la consecuente promesa de una protección que sólo provee el apego a la tierra.

Sin embargo, las relaciones más interesantes entre texto e imagen se producen cuando ambos lenguajes entran en conflicto. La mencionada escena de presentación de los indios alacalufes comienza con un intertítulo que informa: “En los canales patagónicos viven todavía en estado casi salvaje unos centenares de indios Alacalufe. Penetramos en una solitaria y pintoresca bahía donde

reside temporalmente una pequeña tribu”. El espectador espera encontrar entonces la imagen de un indígena sin huellas de aculturación, que vive en un lugar apartado de la influencia del blanco. Sin embargo, cuando los alacalufes finalmente aparecen en escena vemos que están vestidos con harapientos atuendos occidentales, en un evidente estado de transculturización. ¿Es entonces su “vida errante” y aislada o su inevitable choque con la civilización lo que los ha llevado a ese evidente estado de miseria? En otra escena del film se produce una situación similar. De Agostini se detiene en diferentes facetas de la naturaleza austral y en un intertítulo anuncia: “El puma (león americano) y el zorro son los únicos animales que viven en los despeñaderos de la cordillera”. Esperamos ver entonces diversos aspectos de la fauna autóctona en su habitat natural, sin embargo, el sacerdote nos sorprende con la imagen de un pequeño puma y un zorro encadenados. Sobre el suelo se proyecta la sombra de un hombre, posiblemente el mismo que los mantiene en cautiverio. De Agostini se empeña, así, en demostrar la virginidad de un paisaje que ya ha sido irremediablemente modificado por su propio proyecto civilizador. El zorro y el puma ya no corren libres por los despeñaderos de la cordillera, de la misma manera que los alacalufes no viven ya alejados de la influencia del blanco. Indios y animales quedan así nuevamente hermanados, esta vez como elementos de una naturaleza en acelerada agonía.

Un viaje al Río Bermejo (Max Glücksmann, ca. 1915)

La animalización del indígena fue asimismo sumamente funcional al discurso civilizador que, desde las últimas décadas del siglo XIX, delineó el accionar político de los sucesivos gobiernos argentinos. La representación bestializada del nativo se ve entonces radicalizada en aquellos proyectos cinematográficos que fueron financiados o tuvieron algún tipo de apoyo monetario o logístico del gobierno nacional. Este es el caso de *Un viaje al Río Bermejo*, un breve *travelogue* realizado por la compañía cinematográfica de Max Glücksmann hacia 1915, muy probablemente por encargo del Ministerio de Obras Públicas de la Nación.¹⁷ El film documenta el trayecto de uno de los vapores del M.O.P desde el puerto de Buenos Aires, pasando por el Río Paraná hasta terminar en la desembocadura del Río Bermejo. La navegación de este último río había sido una preocupación constante del gobierno nacional que, desde mediados del siglo XIX, había buscado establecer servicios regulares de vapores con el propósito de obtener una vía fluvial confiable para el transporte de pasajeros y cargas e incorporar a la explotación agrícola-ganadera enormes extensiones de tierras, aún inexploradas.

El film documenta diversos aspectos de la vida comercial de la zona, adentrándose en las plantaciones de tabaco y algodón y en las principales haciendas y asentamientos militares situados en las márgenes del río. Estos territorios habían sido escenarios de la campaña “civilizatoria”

iniciada en 1884 por el Gral. Benjamin Victorica, cuya avanzada había culminado con la ocupación militar de esas tierras y con el sometimiento de las tribus nativas que habían intentado resistirse a este objetivo. Como sostiene Mariana Giordano, “el siglo XX marcó en el imaginario social de la metrópoli argentina, en especial en su clase dirigente, la solución definitiva del ‘problema indígena’ en términos de seguridad, y la aparición de otro problema –aunque con menos gravitación en el ámbito gubernamental- que fue la integración de los indígenas sometidos” (2008: 115). En efecto los indígenas sobrevivientes de la región se vieron obligados a trabajar como peones en obrajes y estancias que los explotaban y mantenían en condiciones infrahumanas o, enviados por el alcohol que les proporcionaba el hombre blanco, no tuvieron otra salida que la mendicidad o la prostitución. El film, haciendo eco del discurso oficial, representa a los indígenas a través de una serie de prejuicios e imágenes que persistían aún de épocas anteriores. Subyace todavía en todos estos discursos “la concepción decimonónica civilización-barbarie [donde] el ‘otro’ es valorado desde un ‘nosotros’, cuya cultura y organización social y política le otorga la legitimidad para convertirse en juez y en propiciar la asimilación [de aquellos] (...) a la civilización” (Giordano, 2008: 110). Aún en los casos en que se pretende evocar las bondades del primitivismo como forma de vida, dice Giordano, se lo hace desde “una postura que conlleva la convicción de la superioridad de la razón occidental por sobre la mentalidad irreflexiva del ‘salvaje primitivo’” (2008: 110). Así el primer elemento que introduce en el film a la tribu de los tobas es un intertítulo que reza: “De las varias razas, pobladoras primitivas del Chaco, el toba es el de menor intelectualidad, huraño, abandonado y poco accesible a los cambios del progreso”. En estas breves líneas aparecen varios de los mismos prejuicios que ya observábamos en el film de De Agostini, prejuicios que tenían ya un fuerte arraigo en el imaginario social de la época como la suciedad, haraganería, hostilidad y poca inteligencia del indio. El discurso escrito es además sostenido e intensificado por el visual en una insólita secuencia que vuelve sobre la figura del indígena-animal. En ella vemos en la cubierta del vapor del Ministerio de Obras Públicas a un grupo de visitantes y turistas. La mayoría de ellos viste de traje y algunos llevan binoculares y cámaras fotográficas. A continuación un intertítulo informa: “Un nuevo encuentro con tobas. Al paso de los barcos las indias salen a pedir galletas, que los tripulantes se divierten en arrojarles desde cubierta” Vemos entonces a un grupo de niños y mujeres semidesnudas que, usando ramas, atraen hacia la orilla las galletas que flotan en el agua y el barro y las engullen con voracidad. El film recupera así la imagen de los zoológicos humanos que tuvieron una inmensa popularidad durante el siglo XIX y a través de esta representación del indígena presenta una visión de la barbarie que es necesario desterrar a través de proyectos modernizadores como el de los vapores del Ministerio de Obras Públicas.

Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos (Gunther Plüschow, 1928)

Como mencionamos, el culto a la máquina fue un tópico recurrente en los *travelogues* de principios del siglo XX y sirvió para reforzar las polaridades entre civilización y barbarie latentes en estos films. En 1927, el periodista, documentalista, navegante y pionero de la aviación Gunther Plüschow se hizo a la mar en una pequeña goleta desde el puerto de Büsum, en Alemania, con destino a Sudamérica, con la idea de realizar un libro y una película que documentara los paisajes y la vida en el extremo austral del continente. En otro buque enviaba simultáneamente las partes de un hidroavión Heinkel HD24, con el propósito de ensamblarlo en Punta Arenas y realizar desde allí las primeras imágenes aéreas de la región. Para convencer a la editorial Ullstein de que financiara su arriesgada aventura, Plüschow concurre a una reunión de directorio con papeles y mapas de la Patagonia que ostentaban la palabra “inexplorado”¹⁸. Como en el caso de Burton Holmes, la promesa de descubrimiento de tierras desconocidas para el europeo medio fue suficiente para que la casa editora le proporcionara un generoso adelanto. La filmación propiamente dicha estaría a cargo de Kurt Neubert, apodado “Garibaldi” -un fotógrafo y operador cinematográfico, que luego alcanzaría cierta notoriedad como cameraman de *Olimpia*, el film de Leni Riefenstahl que documenta los Juegos Olímpicos de Berlín en 1938. Plüschow, por su parte, se encargaría de la preparación de las conferencias que acompañarían la exhibición del film en Alemania y, con la colaboración del director Victor Mendel, se ocuparía del montaje de los más de 50.000 metros de película obtenidos durante la travesía. El film, rodado entre 1927 y 1929 apoyaba ya desde su mismo título - *Im Bilderflug zu unbekanntem Welten (Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos)*¹⁹- la idea del viaje exploratorio y de descubrimiento con la que Plüschow había persuadido a sus inversores. Esta idea estaba reforzada por el absoluto protagonismo que adquieren en él los medios de transporte, que llegan incluso a ostentar nombres propios como si se tratara de uno más de los personajes del film. La goleta *Feuerland* y sobre todo el *Silverkondor*, el avión con el que Plüschow sobrevuela la Patagonia, son las estrellas de la cinta, aunque como sostiene Jeffrey Ruoff a propósito de *By aeroplane to Pygmyland* (Matthew W. Stirling, 1927) - film con el que este *travelogue* tiene más de un punto en común-, la verdadera estrella es siempre la película misma “que funciona como un trofeo que documenta la anunciada partida, el coqueteo con el peligro, el triunfo final y el regreso exitoso de los héroes” (2006: 9).

Como en el caso de *Terra Magellaniche*, *Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos* está estructurada a la manera de un relato de viaje que condensa en imágenes el relato escrito, que tanto De Agostini como Plüschow publicaron en forma simultánea a sus films. La presencia en ambas películas de mapas animados que trazan el camino recorrido contribuye a familiarizar al espectador

foráneo con la topografía de la región. La primera parte del film documenta la partida de la *Feuerland* desde Alemania, el largo cruce del océano Atlántico y la llegada a Brasil. Aunque el paso de Plüschow por este país vecino no constituye finalmente más que una anécdota de su “épica” travesía hacia Tierra del Fuego, algunas de las imágenes más interesantes del film tienen lugar en Blumenau, donde fuerza un encuentro con una tribu de indios Botocudos. A principios del siglo XX esta ciudad, llamada también la “Alemania tropical”, era la colonia germana más próspera de Brasil. Había sido fundada en 1850 por el farmacéutico alemán Hermann Bruno Otto Blumenau, que luego fue seguido por otros grupos de inmigrantes que se asentaron en la región y lograron expulsar de ella a las tribus de Botocudos, Kaigangs y Xoklengs que durante años enfrentaron a los blancos contra el proceso de colonización. Llegados a la zona, los viajeros logran que un guía local los acompañe a la selva para filmar allí a los últimos grupos de estos indígenas. Luego de cabalgar durante horas, repitiendo tal vez la misma ruta que sus compatriotas un siglo antes, Plüschow dice en su libro que puede sentir el “tormento de los antiguos caballeros españoles recorriendo el mundo en esas condiciones” (2008: 105). La idea de peligro es una presencia constante en el relato, no sólo porque los botocudos “son los más astutos, irresponsables y desalmados individuos de todo Brasil” (Plüschow, 2008: 110), sino también porque desconfían de las cámaras. Plüschow lleva regalos para persuadirlos de dejarse filmar, pero sólo cuando les promete regalarles un toro, los indígenas aceptan ser capturados por la lente de Neubert. La condición, sin embargo, es que ellos mismos capturen y maten al animal “sin tocar ni mirar a Garibaldi ni a sus endiablados aparatos” (Plüschow, 2008: 112). La ferocidad de los botocudos queda así plasmada a través de la recreación de esta cacería que contribuye a construir su tipicidad étnica y a apoyar el estereotipo del “salvaje peligroso” fomentado por los compatriotas de Plüschow y esperado por el espectador blanco y europeo a quien, en última instancia, está destinado el film. A este respecto, es sumamente iluminadora la manera en que Plüschow narra el episodio en su libro:

Garibaldi permanece tieso como un roble; su mano va dando vuelta a la manivela del aparato, que susurra discretamente. Por fortuna, aquellos diablos desnudos no saben lo que les está haciendo; no saben que muy pronto aparecerán sobre el luminoso lienzo blanco y que sus costumbres y sus tipos y sus gestos feroces serán cómodamente observados por millones de espectadores de todos los países; no saben que, gracias a aquella caja negra montada sobre un trípode, cuya manivela rueda sin cesar, quedarán archivados eternamente, como un importantísimo documento de cultura, hasta mucho después de su muerte, cuando ya el último de los botocudos habrá desaparecido de la tierra, y que sus asesinatos, sus hechos sangrientos habrán pasado a la categoría de relatos lejanos, como las historias de los indios bravos de la América del Norte. (Plüschow, 2008: 113)

Este relato construye la idea de un “otro” como sujeto de mirada europea e instala un discurso que autores como Alison Griffiths han denominado “etnografía de salvación”²⁰, en el que se sugiere la idea de que el cine, y las técnicas de reproducción mecánica en general, no sólo están contribuyendo

al conocimiento de estas culturas y sus costumbres en el mundo civilizado, sino que las están salvaguardando para la posteridad, antes de que desaparezcan para siempre. “See them now or never”, dice uno de los populares *slogans* de Lyman H. Howe, otro de los pioneros indiscutibles del género.

La segunda parte del film muestra la llegada de la Feuerland a la Argentina. Aunque, como muestra el mapa animado, Plüschow entra al país por Buenos Aires –ciudad que lo impresiona profundamente y a la que compara en su libro con Nueva York²¹- la película no le dedica ni una sola imagen a esta metrópoli y se sumerge directamente en el corazón de la Pampa gaucha. La difusión visual de la cultura criollista y en particular de la figura del gaucho fue un fenómeno exponencialmente creciente desde fines del siglo XIX y alcanzó a principios del XX una magnitud que sobrepasó los límites nacionales. Los álbumes de vistas y costumbres, pero sobre todo la tarjeta postal fueron fundamentales en este proceso y sirvieron de modelos temáticos y estéticos de la naciente cinematografía. La postal contribuyó a recrear iconográficamente el mapa argentino. Sin embargo, en una época en la que la población extranjera constituía más de un tercio de la total, ese mapa no estaría nunca completo sin sus habitantes y, como sugiere Carlos Masotta²², la tarea de identificarlos para representarlos en imágenes fue bastante más compleja. La pregunta por la esencia del ser nacional fue respondida por la fotografía en general y la postal en particular de una manera rotunda. “La imagen de un país con ciudades y paisajes deslumbrantes se complementó con dos tipos de habitantes singulares; ‘indios’ y ‘gauchos’. Esa elección excluyente (no hubo series postales de otros grupos sociales) delata que el ‘plan’ de la empresa postal era la recreación de una ‘imagen autóctona’ del país. Y para ello se recurrió a esas figuras emblemáticas” (Masotta, 2007a: 11-12). Tanto el indio como el gaucho contaban ya con un proceso de estereotipación de casi cien años desde sus primeras representaciones en pinturas y relatos de viajeros a comienzos del siglo XIX. La postal, potenciada por el creciente fenómeno inmigratorio, no hizo más que apropiarse de esa imagen gauchesca que la pintura y la fotografía habían organizado según una escenificación sistemática y la puso en circulación de un modo inédito (Fig.4). Para un viajero europeo como Plüschow, la imagen de una Argentina agrícola y criollista era probablemente la única conocida y también la única esperada por su público potencial. Siguiendo los criterios organizativos de la postal, el film muestra al gaucho en un universo dividido en dos espacios bien definidos: el ocio y el trabajo. Así al asado y al mate junto al fogón le siguen una serie de imágenes que muestran las diferentes tareas campestres, desde la doma y el arreo, hasta la siembra con caballos y tractores. Al igual que sucedía con la postal, en esta secuencia conviven sin conflicto las imágenes netamente documentales con las teatralizaciones burdas, que paradójicamente contribuían a recrear el verosímil espacial requerido por el film.

El viaje de la Feuerland continúa hacia Tierra del Fuego, ingresando primero por el lado chileno y desplazándose entre canales y fiordos hasta Ushuaia y el Cabo de Hornos. En estas imágenes el paisaje se convierte en personaje absoluto. Por un lado, Plüschow recupera un fenómeno también propio de la fotografía y la postal que Carlos Masotta ha denominado “encantamiento del territorio argentino” (2007b), caracterizado por el descubrimiento, la escenificación pictórica y el diseño unificados del paisaje nacional (Fig.5). El paisaje aparece entonces como una vista de la naturaleza en tanto conjunto armónico, un territorio transformado en fuente y expresión de gozo. Por el otro lado, en cambio, el film juega permanentemente con la idea de peligro y aventura y, por lo tanto, la naturaleza es mostrada simultáneamente como un elemento amenazante y hostil que acecha permanentemente la vida de los protagonistas. Esto se vuelve aún más evidente cuando la goleta a vela es reemplazada por el avión como elemento de exploración. Aquí la naturaleza y la máquina inician un duelo en el que esta última, luego de sortear obstáculos y peligros diversos, emergerá siempre como la incuestionable vencedora²³. “El corazón de la Tierra fue conquistado”, dice el film en uno de sus intertítulos, a la vez que Plüschow muestra desde el aire imágenes “que ningún ojo humano había visto hasta entonces”.

Como en la novela de H. G. Wells, al observar las imágenes de la mayoría de estos films realizados en suelo latinoamericano, es posible pensar al *travelogue* como una especie de máquina del tiempo. La cámara de esos exploradores y viajeros trasladaba a los espectadores de la época a una suerte de viaje al pasado, en el que todavía podían verse salvajes tribus indígenas, maravillas de la naturaleza virgen y costumbres exóticas sin tener que alejarse de la seguridad y las comodidades propias de la vida urbana. Sin embargo, tanto la fotografía como el cine cumplieron un rol fundamental en el proceso de documentación etno-geográfico que, en última instancia, contribuyó a la transformación y, en algunos casos, incluso a la desaparición de ese mundo primitivo en acelerada agonía que se intentaba preservar visualmente. Por un lado, todos estos films llevaban implícito un claro discurso civilizador y modernizador que resultó ser sumamente operativo a los objetivos sociopolíticos de la elite gobernante latinoamericana. Por el otro, y aún sin proponérselo en forma explícita, este género contribuyó simultáneamente al proyecto de construcción de la nacionalidad argentina que, frente al impacto del fenómeno inmigratorio, proponía la recuperación de la tradición como vía para consolidar una identidad nacional que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. De esta manera, el *travelogue* anuncia y revela algunas de las contradicciones que van a caracterizar al cine argentino durante gran parte de su período silente, donde por un lado se romantiza el pasado fundacional y el mundo rural como

símbolos de la identidad nacional, y por el otro se exalta y difunde el progreso modernizador y urbano que estaba causando su agonía.

Bibliografía

Alvarado Pérez, Margarita (2007), “El *otro* y el automatismo bajo la fascinación de la máquina” en *Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, pp. 37-41.

Alvarado Pérez, Margarita y Peter Mason (2005), “Fuegia Fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad” en *Revista Chilena de Antropología visual*, N°6, Disponible en: www.antropologiavisual.cl/alvarado_fotografia.htm

Barber, X. Theodore (1993), “The roots of travel cinema. John L. Stoddard, E. Burton Holmes and the nineteenth-century illustrated travel lecture” en *Film History*, Volume 5, pp. 68-84.

Bianco, Elvira (1995), “Don Bosco al cinema” en *Bollettino Salesiano*, diciembre de 1995.

Bloom, Peter J. (2006), “Trans-Saharan Automotive Cinema. Citroën, Renault, and Peugeot-sponsored documentary interwar crossig films” en Ruoff, Jeffrey (ed), *Virtual voyages: Cinema and travel*, Durham-London, Duke University Press.

Bridges, Lucas E. (1948), *Uttermost part of the earth*, Londres, Hodder & Stoughton.

Caldwell, Genoa (ed.) (2006), *Burton Holmes Travelogues. The Greatest Traveler of His Time*, Londres, Taschen.

Carreño, Gastón (2008), “El Pecado de Ser *Otro*. Análisis a Algunas Representaciones Monstruosas del Indígena Americano (Siglos XVI - XVIII)” en *Revista Chilena de Antropología Visual*, N°12, diciembre de 2008, pp.127-146. Disponible en:

http://www.antropologiavisual.cl/imagenes12/imprimir/carreno_imp.pdf

Cuarterolo, Andrea (2007), “El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María de Agostini” en Campo, Javier y Christian Dodaro (compiladores), *Derechos Humanos, Memoria y Cine Documental*, Buenos Aires, Movimiento de Documentalistas, pp. 211-230.

Cuarterolo, Andrea (2009), “Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX” en *A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America*, Vol. 7, N°1, North Carolina State University/ Department of Foreign Languages & Literatures, Raleigh, Fall 2009 (Disponible en http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Cuarterolo.pdf)

De Agostini, Alberto María (1956), *Treinta años en Tierra del Fuego*, Buenos Aires, Peuser [ahora De Agostini, Alberto M. (2005), *Treinta años en Tierra del Fuego*, Buenos Aires, El Elefante Blanco].

- Edwards, Elizabeth (ed.) (1992), *Anthropology & photography. 1860-1920*, Londres, Yale University Press.
- Fiore, Dánae (2005), “Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de subjetividades” en *Revista Chilena de Antropología visual*, N°6, Disponible en: www.antropologiavisual.cl/fiore.htm
- Fiore Dánae y Maria Lydia Varela (2009), *Memorias de papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos*, Buenos Aires, Dunken.
- Flusser, Vilem (1990), *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Editorial Trillas.
- Giordano, Mariana (2005), *Discursos e imagen sobre el indígena chaqueño*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Gorbach, Frida (2001), “Los indios del Museo Nacional. La polémica teratológica de la patria” en *Revista Ciencias*, N° 60-61, Octubre 2000-Marzo 2001.
- Griffiths, Alison (2002), *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press.
- Holmes, Burton (1917), *Burton Holmes Travelogues. Brazil, the Argentine, Chili and the Iguassú Falls*, Vol. 13.
- Kirby, Lynne (1997), *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Durham, Duke University Press.
- Litvachkes, Roberto (2006), *Gunther Plüschow. Un vida de sueños, aventuras y desafíos por un amor imposible: La Patagonia*, Buenos Aires, Serie del Sur.
- Litvachkes, Roberto (2008), *Plüschow secreto*, Buenos Aires, edición del autor.
- Masotta, Carlos (2007a), *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Masotta, Carlos (2007b), *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Musser, Charles (1990), “The Travel Genre in 1903-1904: Moving. towards Fictional Narrative” en Elsaesser, Thomas (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, and Narrative*, Londres, British Film Institute, p. 123-132.
- Musser, Charles y Carol Nelson (1991), *Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, Princeton, Princeton University Press.
- Nicoletti, María Andrea (2004), “La Congregación Salesiana en la Patagonia: "civilizar", educar y evangelizar a los indígenas (1880-1934)” en *Estudios Interdisciplinarios de América y el Caribe*, Volumen15, N°2, Disponible en: www.tau.ac.il/eial/XV_2/nicoletti.html.

- Ortega, María Luisa (2005), "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación" en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *El cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Penhos, Marta (1995), "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios" en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, pp.79-89.
- Penhos, Marta (1995), "Retratos de indios y actos de representación" en *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, pp. 89-98
- Penhos, Marta (2005), "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y Principios del XX" en *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas, pp. 17-64.
- Penhos, Marta (2007), "Mirar, saber, dominar: imágenes de viajeros en la Argentina" en *Mirar, saber, dominar. Dibujos de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 6-21.
- Peterson, Jennifer Lynn (2004), "Travelogues and Early Nonfiction Film. Education in the School of Dreams" en Charlie Keil & Shelley Stamp (eds.), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*, Los Angeles, University of California Press.
- Plüschow, Guther (1929), *Silberkondor über Feuerland*, Berlin, Hans Georg Prager [ahora Plüschow, Guther (2008), *Sobre la Tierra del Fuego*, Buenos Aires, Editorial Südpol, traducción Armand Guerra]
- Ruoff, Jeffrey (1991), "Forty Days Across America: Kiyooka Eiichi's 1927 Travelogues" en *Film History* 4, no. 3, Spring, pp. 237-256.
- Ruoff, Jeffrey (ed) (2006), *Virtual voyages: Cinema and travel*, Durham-London, Duke University Press.
- Scarzanella, Eugenia (2003), *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina 1890-1940*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Sontag, Susan (1980), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Sopeña, Germán (2004), *Monseñor Patagona. Vida y viajes de Alberto De Agostini, el sacerdote salesiano y explorador*, Buenos Aires, El Elefante Blanco.
- Stoessel Adán y Andrés Stoessel (1930), *32.000 kilómetros de aventuras*, Buenos Aires, Linari y Cía.
- Tobing Rony, Fatimah (1996), *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press.

Todorov, Tzvetan (1987), *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI editores.

Tranchini, Elina (1998): “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista” en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación.

¹ *Se que a través del viaje he poseído el mundo de más completamente, más satisfactoriamente que si lo hubiera comprado o conquistado (...)* Una gran ventaja de poseer el mundo a través del viaje es que uno puede disfrutar toda la satisfacción de la posesión sin las desventajas de la propiedad. Citado en (Caldwell, 2006).

² Véase (Todorov, 1987: 35).

³ Véase a este respecto (Musser, Charles, 1990); (Barber, 1993) o (Musser/ Nelson, 1991).

⁴ “Deben fomentarse las películas naturales de todos los países” en *La Película*, Año XII, N°621 16 de agosto de 1928, p. 29.

⁵ Citado por (Ruoff, 2006: 1).

⁶ Para un análisis más exhaustivo sobre la relación entre fotografía y teratología en América Latina véase (Cuarterolo, 2009)

⁷ Según el catálogo del Human Studies Film Archive de la Smithsonian Institution, que reúne las conferencias y shows realizados por la Burton Holmes Company, las primeras conferencias sobre Sudamérica se realizaron en 1912 por lo que es de suponerse que Holmes visitó la Argentina hacia 1911. Véase <http://www.burtonholmes.org>

⁸ En 1883, el fotógrafo argentino Samuel Boote registró las cataratas durante la “Expedición Argentina Al Y-Guazú” liderada por el ingeniero hidrógrafo norteamericano Hunter Davidson y en 1892, el fotógrafo E. C. Moody hizo lo propio como miembro de la “Excursión Científica-Recolectora por los ríos Uruguay, Alto Paraná e Iguazú” que tenía como jefe al conocido botánico Gustavo Niederlein. En septiembre de 1900, la revista *Caras y Caretas* llegó incluso a publicar un reportaje fotográfico realizado en las cataratas por una dama de la alta sociedad porteña que había visitado la región en una excursión turística. Existen también registros fílmicos previos a los de Burton Holmes como el de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, que hacia 1910 organizaron una ambiciosa expedición de 5 meses a Iguazú, Guairá y la frontera de Paraguay y Brasil y filmaron un corto titulado *Las Cataratas del Iguazú*, que se estrenó en 1911.

⁹ Su método de trabajo consistía en recopilar material fotográfico -propio o adquirido en sus diversos destinos- que luego utilizaba para realizar transparencias coloreadas a mano que intercalaba con breves films en sus famosas *travel lectures*.

¹⁰ Muchas tribus indígenas tenían temor a ser fotografiadas. Lucas Bridge cuenta, por ejemplo, que los Onas creían que la cámara podía despojarlos de su *Mehn*, una suerte de espíritu benigno que vivía en cada ser viviente hasta el momento de su muerte. Su principal objeción respecto a la fotografía provenía del temor de que este espíritu fuera transferido al papel y lo perdieran para siempre. Véase (Bridges, 1948: 406-407). Los indios selk'nam apodaron al explorador, sacerdote y fotógrafo, Martín Gusinde (1886-1969) que entre 1918 y 1924 convivió con varias tribus indígenas de la Patagonia “cazador de sombras”, a causa de esa extraña habilidad para capturar espectros, para transformar con sus cámara, el presente en pasado, la vida en muerte. Los indios mohave también bautizaron de esta manera al gran fotógrafo norteamericano Edward S. Curtis.

¹¹ Francisco Bocco de Petris, hermano coadjutor de la congregación, documentó, por ejemplo, la vida de indígenas y religiosos en la Misión de San Rafael, ubicada en la Isla Dawson, Chile. El sacerdote José María Beauvoir, por su parte, realizó magníficas fotografías de los indígenas fueguinos, que luego ilustraron sus libros sobre la vida y la lengua de los indios onas.

¹² Entre los títulos se destacaban *Popoli e civiltà indiane*, *La Cina tormentata*, *In Giappone*, *Kathanga*, *Salesiani in Congo*, *Nella terra che vide Gesù*, *Sprazzi equatoriali*, *Il Ciaco paraguaio* y *Don Bosco nel Plata*, entre otros. El repertorio se completaba con actualidades italianas y europeas. Véase (Bianco, 1995)

¹³ Véase (Sopeña, 2004: 58)

¹⁴ Véase por ejemplo (Stambuk, 1986)

¹⁵ Esta escena fue también reproducida fotográficamente y publicada en el libro de De Agostini *Treinta años en Tierra del Fuego*, con el epígrafe “la *toilette* de una india yámana”. En este caso el sacerdote identifica correctamente la identidad de las indígenas pero no su atuendo.

¹⁶ Para un análisis exhaustivo de este recurso véase (Alvarado Pérez/ Mason, 2005)

¹⁷ No hemos podido establecer cuál fue el apoyo preciso brindado por el Ministerio de Obras Públicas a la compañía Glücksmann pero dado el evidente carácter propagandístico del film es muy poco probable que se tratara de una iniciativa privada de este productor.

¹⁸ Véase (Litvachkes, 2006: 25).

¹⁹ Este es el título original que aparece impreso en el film, sin embargo, tanto en Alemania como en Buenos Aires la película fue estrenada con títulos diversos. El póster de su estreno en noviembre de 1929 en Alemania la publicaba con el título de *Silverkondor uber Feuerland* (*El Cóndor de Plata sobre Tierra del Fuego*), que es el título del libro que

Plüschow publicó sobre ese viaje. De la misma manera, en Argentina se publicitó su estreno en septiembre de 1930 con el título de *Sobre la Tierra del Fuego*, que es nombre que se le dio aquí a la traducción en español de dicho libro.

²⁰ Véase por ejemplo (Griffiths, 2002) o (Tobing Rony, 1996)

²¹ Plüschow relata: “Al fin emerge bajo las primeras luces de la aurora, como otra visión fantástica, otro segundo y pequeño Nueva York, pero muchísimo mayor y más imponente que su hermano Montevideo: ¡Buenos Aires!. (...) Aquí, en esta gran ciudad, se concentran la riqueza y la fuerza de este poderoso país con su gigantesco porvenir; también aquí el desarrollo adquirido desde la guerra y después de la guerra alcanza los límites de lo increíble” Véase (Plüschow, 2008:126).

²² Véase (Masotta, 2007a).

²³ Paradójicamente Plüschow muere durante un segundo viaje exploratorio a la Patagonia, cuando el 28 de enero de 1931 su avión cae sobre el Lago Rico, en la provincia de Santa Cruz, a raíz de una feroz tormenta que daña gravemente la máquina.