

ENTRE LA EDUCACIÓN Y EL ESPETÁCULO: VIAJES VIRTUALES Y DISCURSOS ETNO-GEOGRÁFICOS EN LOS PRIMEROS TRAVELOGUES ARGENTINOS

Between education and spectacle: virtual voyages and ethno-geographical discourses in early Argentine travelogues

Andrea Cuarterolo¹

RESUMO

A medio camino entre la educación y el espectáculo, el *travelogue* o film de viaje, cumplió a principios del siglo XX un doble propósito: trasladar virtualmente al espectador a los espacios representados, por un lado y legitimar la intervención en los territorios coloniales o la conquista y expansión de los territorios nacionales dominados por el indio, por el otro. En este trabajo, estudiamos los íntimos lazos que vincularon al viaje con las nuevas técnicas de reproducción mecánica desde ese doble carácter de dispositivos virtuales de exploración e instrumentos civilizatorios, y analizamos las múltiples estrategias formales, temáticas y discursivas que el *travelogue* retomó de la fotografía en función de esas dos facetas.

Palabras-clave: Films de viaje. Dispositivos virtuales. Fotografía de viajes. Representaciones de la alteridad.

ABSTRACT

Halfway between education and spectacle, travelogues or travel films served, in the early years of the 20th Century, a double purpose. On the one hand, they allowed the spectator to embark on a virtual voyage to the represented spaces. On the other, they legitimated the intervention in colonial territories or the conquest and expansion of national territories still dominated by the Indian. In this essay, we study the intimate bonds that linked travel to the new techniques of mechanical reproduction in their double quality of virtual devices to explore the world and instruments of civilization. In this sense, we also examine the varied formal, thematic and discursive strategies taken up by the travelogue genre from photography.

Keywords: Travelogues. Virtual devices. Travel photography. Representations of otherness.

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad de Buenos Aires. acuarterolo@yahoo.com.

✉ Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad de Buenos Aires 25 de Mayo 217 1º y 4º piso (GETEA), Buenos Aires.

*To the World, the World we show
We make the World to laugh
And teach each Hemisphere to know
How lives the Other Half*

Lyman H. Howe (1909)²

A medio camino entre la educación y el espectáculo, el *travelogue* o film de viaje, cumplió a principios del siglo XX un doble propósito. Surgido entre fines del siglo XIX y principios del XX, conjuntamente con la mayoría de las formas de transporte de la era industrial (tren, barco a vapor, automóvil o avión), este flamante género fílmico encontró, por un lado, una temprana veta comercial como dispositivo virtual para explorar el mundo. En un período en el que el turismo era aún una actividad elitista e incluso peligrosa, estas películas permitieron transmitir 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 films tuvieron un rol aún más fundamental como instrumentos de apropiación de los espacios explorados. Como sugiere Marta Penhos, 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” (2007, p. 6).

En este ensayo, estudiaremos los íntimos lazos que vincularon al viaje con las nuevas técnicas de reproducción mecánica (fotografía y

cine) desde ese doble carácter de dispositivos virtuales de exploración e instrumentos civilizatorios, y analizaremos las múltiples estrategias formales, temáticas y discursivas que el *travelogue* retomó de la fotografía en función de esas dos facetas.

VIAJAR CON LA MIRADA. EL TRAVELOGUE COMO DISPOSITIVO VIRTUAL PARA EXPLORAR EL MUNDO

Ya mucho antes del advenimiento del cine, la fotografía y otros espectáculos ópticos “habían brindado la posibilidad de difundir hasta poblaciones remotas y distintas los mismos conocimientos y las mismas emociones y, como metáforas del ojo, habían logrado fijar y acoger en su interior las imágenes del mundo, permitiendo volver a tomar sus medidas, observarlo, reconocerlo y contarlo a través de un discurso visivo y no sólo verbal” (BRUNETTA, 2001, p. 29). El *travelogue* es, en este sentido, uno de los géneros fílmicos tempranos que más debe a prácticas precinematográficas como la estereografía, las proyecciones luminosas, los panoramas de rotonda y sobre todo las *travel lectures* o conferencias ilustradas, su antecedente más inmediato. Estas conferencias — generalmente a cargo de viajeros ilustres como Burton Holmes, John Lawson Stoddard o Edward Wilson, que vivían de los espectáculos producidos alrededor de sus travesías — incluían proyecciones de una amplia variedad de imágenes fotográficas, especialmente diapositivas en vidrio en formato estereoscópico delicadamente coloreadas, así como también fragmentos de films que estos exploradores realizaban o compraban en el transcurso de sus viajes. Aunque a diferencia de lo sucedido en Europa y en los Estados Unidos, este tipo de espectáculos nunca llegó a profesionalizarse en la Argentina, estas conferencias fueron una práctica común en el seno

² Folleto publicitario del Lyman Howe's 29th Semi- Annual Tour, 1909.

Entre la educación y el espectáculo: viajes virtuales y discursos etno-geográficos en los primeros travelogues argentinos

Andrea Cuarterolo

de la actividad fotográfica y fílmica *amateur*, muy ligada a la clase alta y urbana.

Estas películas satisfacían la curiosidad popular por lo lejano y 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.³

La sensación de que a través de estas imágenes era posible desplazarse a los lugares más recónditos del planeta sin moverse del asiento fue, de hecho, uno de los factores que contribuyó al éxito y a la popularización de estos "dispositivos de exploración virtual". Pero lo cierto es que este tipo de espectáculos no siempre requirió de una audiencia inmóvil y pasiva. Existieron una multiplicidad de prácticas visuales que demandaban la presencia de un espectador activo que comprometía no sólo su vista sino también su cuerpo en ese "viaje virtual". La estereoscopia y los panoramas fueron algunas de las más difundidas, pero no fue sino hasta la llegada de los *phantom rides* o *movie rides* que estos espectáculos alcanzaron un nivel de realismo hasta entonces nunca experimentado. Estos "paseos virtuales" fueron uno de los géneros fílmicos más populares en Gran Bretaña y los

³ Deben fomentarse las películas naturales de todos los países (LA PELÍCULA, 1928, p.29).

Estados Unidos hacia finales del siglo XIX. Consistían básicamente en tomas realizadas desde el frente de un vehículo —por lo general un tren— que luego eran proyectadas en una sala que simulaba ser un vagón de ferrocarril o el compartimiento del transporte en cuestión y que contribuía a crear en el público la sensación de estar haciendo un viaje real. El término "*phantom*" o "fantasma" provenía de la impresión de que una fuerza invisible movía la cámara, ya que tanto la máquina como su operador iban atados al parachoques del tren. Como la mayoría de los films tempranos estaban rodados con cámara fija, este tipo de películas ofrecían al espectador una experiencia perceptiva dinámica y novedosa. Este espectáculo llegó a su punto culmine con los célebres *Hale's Tours*, que acrecentaron el realismo de las proyecciones con una multiplicidad de efectos especiales que iban desde reproducciones de sonidos como campanas o silbatos hasta explosiones de vapor, movimientos en el piso de la sala, o corrientes de aire que entraban por las ventanas del vagón por medio de poderosos ventiladores ubicados en el exterior. Como sugiere Lauren Rabinovitz, los *phantom rides* permitían conquistar el espacio no sólo con la mirada sino también con el cuerpo, convertido aquí en un espacio de experiencia sensorial (RABINOVITZ, 2006, p. 47).⁴ Aunque estos espectáculos no tuvieron tradición en nuestro país, las tomas desde diferentes tipos de transporte, como las proyectadas en estos "paseos virtuales", fueron tema frecuente de las primeras actualidades locales. Películas como "Ferrocarril Trasandino" (Enrique Lepage y Cía, 1902), "De Cacheuta a Uspallata" (Enrique Lepage y Cía, 1904), "De Mendoza a Cacheuta" (Enrique Lepage y Cía 1904), solían incluir escenas tomadas desde diferentes vehículos que contribuían

⁴ Autores como Jonathan Crary se han referido extensamente a esta nueva forma de percepción moderna en la que la visión comienza a ser entendida como sensación corpórea. Véase Crary (1992).

a crear un efecto de tridimensionalidad y movimiento sumamente realista para los espectadores de la época. En este sentido, es interesante analizar las descripciones que de estos films hacían los catálogos de aquel momento, en los que se resaltaba justamente ese carácter de dispositivo virtual de exploración implícito en la mayoría de estos espectáculos. En el caso de "De Mendoza a Cacheuta", por ejemplo, se destacaba la belleza de la vista panorámica tomada desde el ferrocarril y se aseguraba que el espectador al ver las montañas, los ríos y los puentes desfilan ante su vista "recibía la impresión de estar realizando el viaje" (LA REVISTA FOTOGRÁFICA ILUSTRADA DEL RÍO DE LA PLATA, 1904). En una época en que el turismo era aún un lujo para unos pocos privilegiados, estos espectáculos funcionaron como ventanas abiertas al mundo, permitiendo al espectador medio conocer espacios y culturas exóticas a los que no hubiera podido acceder de otra manera, y proporcionándole sensaciones perceptivas y corpóreas, que sustituían de forma cada vez más sofisticada a la experiencia real.

MIRADAS IMPERIALES. EL ROL DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE EN LA EMPRESA CIVILIZATORIA

Como vimos, las novedosas técnicas de reproducción mecánica se convirtieron en instrumentos insuperables para explorar el mundo y ponerlo al alcance de las masas. Sin embargo, como ha argumentado John Berger, aquello que sabemos o creemos sobre ese mundo afecta el modo en que vemos las cosas. Toda imagen encarna un modo de ver, y por ello la visión específica del hacedor forma parte integral de lo registrado (BERGER, 2000). Es así que, en tanto tecnologías dominadas exclusivamente por el hombre blanco, la fotografía y el cine fueron además 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.

John Grierson ha sugerido que el *travelogue* es el primer capítulo de la historia del documental (RUOFF, 2006, p.1). 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, p. 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.

Como producciones discursivas, más que informar estos films pretendían convencer o persuadir mediante una modalidad expositivo-argumentativa (NICHOLS, 1991) 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, 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 fue 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 sugiere 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 (GORBACH, 2001, p. 62).

La confianza ciega que la sociedad decimonónica depositó en la capacidad de estas técnicas de reproducción mecánica para representar objetivamente la realidad hizo que estos medios se convirtieran en un instrumento insuperable para sustentar ese 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 barbarie. Gaston Carreño afirma 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 (CARREÑO, 2008).

En estrecha conexión con estas ideas, otro de los discursos que el *travelogue* retomó de la fotografía fue el de la exotización o

romantización del paisaje y sus habitantes. Tanto uno como otro medio 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 celebraban los nuevos medios de transporte tanto, sino más, que las tierras y vistas que representaban. De hecho, la historia del cine y la del transporte tienen en este período 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 (RUOFF, 2006). 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 estas películas.

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 cómo se articularon estos discursos en algunos de los *travelogues* más emblemáticos realizados en nuestro país y estudiaremos los procedimientos que este género retomó de la fotografía.

LA EXOTIZACIÓN DEL PAISAJE

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 (SCHNEIDER, 2006, p.161). 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 1911,⁵ describió en el volumen XIII 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, p.115-116).

5 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>>.

A pesar de que Buenos Aires difícilmente era 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 cómo Holmes desarrolla esta idea en uno de los pocos films que se conservan de este viaje: "The cataracts of Iguassu". Aunque hacia principios de siglo las cataratas misioneras ya habían sido ampliamente documentadas por fotógrafos e incluso por cineastas locales y no eran un destino turístico desconocido para la aristocracia vernácula, Holmes dota a su relato de un tono epopéyico y muestra cómo 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 parte 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, p. 299).

Holmes se empeña así en demostrar la rusticidad y peligrosidad de un territorio que se le presenta elusivo, pero del que logra apropiarse simbólicamente con su cámara. Años después el explorador afirmaría en su autobiografía que tomar posesión del mundo a través del viaje — real o virtual, como el que ofrecen sus imágenes — es mucho más satisfactorio que conquistarlo o comprarlo pues se puede disfrutar de las ventajas de la posesión sin las responsabilidades de la propiedad⁶.

Otro *travelogue* emblemático en el que se repiten muchas de las características anunciadas por la película de Holmes es “Entre los hielos de las Islas Orcadas” (1928), realizado por el explorador argentino, José Manuel Moneta. Luego de ver una copia de “Nanook, el esquimal” (FLAHERTY, 1922), Moneta, por entonces un joven técnico del Servicio Meteorológico Nacional que acababa de regresar de su primera expedición a las Islas Orcadas, vislumbró la posibilidad de realizar un film con características similares en aquellas lejanas zonas. La oportunidad se le presentó en 1925, cuando fue nuevamente designado como miembro del equipo de recambio que viajaría al observatorio meteorológico que funcionaba allí desde 1904. Moneta, sin embargo, no contaba ni con el equipo ni con los conocimientos técnicos necesarios para concretar su idea y por ello debió asociarse a Federico Valle, quien le proveyó una cámara Prevost, dos mil metros de película y lo instruyó en el manejo del dispositivo. A pesar de su inexperiencia y de la engañosa luminosidad de los hielos, el joven meteorólogo logró capturar — según Antonio Merayo, fotógrafo de la Casa Valle (CALISTRO, 1975, p.183) — un material magnífico. Las filmaciones realizadas por Moneta se exhibieron en forma fragmentaria en el noticiario “Film Revista Valle” mientras José

6 “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” (HOLMES, 1953).

Bustamante y Ballivián, guionista de la compañía, escribía un argumento en el que se intercalarían las bellas imágenes de paisajes naturales con “una historia tierna y poética sobre una familia de pingüinos” (DI NUBILA, 1996, p. 121). El film, sin embargo, nunca llegó a estrenarse pues, en abril de 1926, un feroz incendio destruyó completamente el archivo de la Cinematografía Valle, incluyendo las filmaciones en las Orcadas. Sin resignarse, Moneta decidió hacer otro viaje a la región para rodar nuevamente todos los metros de película perdidos. Partió en 1927 y debió enfrentarse nuevamente a las inclemencias del clima que, como había sucedido en su primera expedición, cristalizaron el celuloide y congelaron el mecanismo de las dos cámaras que ahora llevaba. A pesar de las dificultades, el meteorólogo pudo registrar imponentes escenas de la fauna autóctona, imágenes de los difíciles ascensos y tormentas polares y, sobre todo, del sublime paisaje antártico.

Años después, Moneta escribió un libro en el que relató sus experiencias en el transcurso de sus cuatro expediciones a las Orcadas⁷ y donde provee interesantes testimonios sobre el trabajo de filmación que allí realizó:

No desperdiciaba ocasiones para llevar al celuloide las acciones más sobresalientes de nuestras actividades, y fue así como, con el correr de los días, llenaba latas circulares de película impresionada por primera vez en esos lugares (Moneta, 1951, 220). [...] Pocos son los que conocen o imaginan los sacrificios que hice para impresionar algunos metros de celuloide en los crudos días del invierno, cuando las bajas temperaturas quebraban la película como si fuera vidrio, o cuando la máquina se detenía con su mecanismo totalmente congelado (MONETA, 1951, 303).

7 Moneta viajó a las Orcadas en cuatro ocasiones: en 1923 y 1925 como miembro de la comisión del Servicio Meteorológico Nacional y en 1927 y 1929, como jefe de dicho equipo.

A pesar de que éstas no eran las primeras imágenes rodadas en la región⁸, como Holmes, Moneta destaca en su escrito el carácter pionero de su empresa y adjudica a la cámara un papel de herramienta de exploración de los espacios por ella capturados. De esta manera, mientras el equipo del observatorio meteorológico planta la bandera argentina en medio de esa tierra inhóspita, el dispositivo fílmico se apropia simbólicamente de ese último confín de la tierra.

El film comienza con un mapa animado que sitúa al espectador geográficamente y da cuenta de lo lejano y arriesgado de la empresa. A partir de entonces, la majestuosidad del paisaje, presente en cada una de las escenas, se contrapone con la permanente amenaza de una naturaleza traicionera y hostil. Moneta visita las tumbas de otros exploradores que lo precedieron en su aventura y nunca regresaron. Hacia el final del film, cuando el equipo vuelve a “la civilización”, un intertítulo enfatiza “partimos rumbo al norte, hacia la vida”, colocando a esas hermosas pero desapacibles tierras como sinónimo de muerte. En este sentido, es sumamente interesante la escena en que Moneta recrea para la cámara la concreción del primer enlace radiotelegráfico con Buenos Aires, que pone fin al aislamiento de la base. En un espíritu plenamente positivista, esta escena celebra el poder de la ciencia y

8 El 24 de diciembre de 1925, la revista “La Película” publicó un breve anuncio en el que informaba que la editora Nacional Film, dirigida por los Hnos. García, había enviado a su operador y dibujante Pedro E. Pereda a las “Georgias del Sur”, las “Islas Orcadas y Elefante” para rodar escenas adicionales para ampliar el metraje de un film titulado Por los mares australes o Entre los hielos antárticos. Según la publicación, esta cinta había sido rodada a bordo del transporte de la Armada “Guardia Nacional” durante un viaje a las Orcadas realizado en 1924, es decir un año antes que Moneta tomara sus primeras vistas en la región. De acuerdo con esta revista este documental fue “el primero tomado en aquella lejana zona por una expedición del gobierno, integrada por el aristócrata y literato don Sergio Piñero, [...] a cuya pluma se deben los títulos y la compaginación de este film”. La cinta se estrenó en 1925 en el teatro San Martín, cuando estaba administrado por la Sociedad General y tuvo un rotundo éxito (LA PELÍCULA, 1928). En 1928, seguramente alentada por el éxito de la película de Valle, la Nacional Film reestrenó esta cinta con el título de “Entre los hielos de las Orcadas”. Valle, indignado, demandó a la editora acusándola de competencia desleal y de usufructuar el título del film y finalmente ganó el juicio (REVISTA DEL EXHIBIDOR, 1928, p.23).

la posibilidad de llevar el progreso hasta los sitios más recónditos del planeta.

Tanto “The cataracts of Iguassu” como “Entre los hielos de las Islas Orcadas” buscan acentuar la exotividad de los territorios que registran, exacerbando la rusticidad, la peligrosidad, la desmesura o la virginidad de un espacio bárbaro y alejado de la mano del hombre; sin embargo, estos films también 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 de la civilización con la barbarie y la máquina como símbolo del imparable avance de la modernidad sobre la naturaleza hostil.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ALTERIDAD

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 cámara⁹ transmitía la idea de un

9 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 (BRIDGES, 1948, p. 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 su cámara el presente en pasado, la vida en muerte. Los indios mohave también bautizaron de esta manera al gran fotógrafo norteamericano Edward S. Curtis.

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 Patagonia. 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 Molino. 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 exhibición (BIANCO, 1995)¹⁰.

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 entorno natural, 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 (SCARZANELLA, 2003, p.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

¹⁰ 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.

del indio salvaje asociado a la animalidad o a la barbarie 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” (DE AGOSTINI, 1956, p. 295), una “vaga noción del bien y del mal” (DE AGOSTINI, 1956, p. 321), y que “sus facultades intelectuales eran poco desarrolladas” (DE AGOSTINI, 1956, p. 300). 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 “Terre Magellaniche”, rodado entre 1910 y 1932¹¹, a través de la utilización de tres procedimientos discursivos: la puesta en escena, el montaje y la relación texto e imagen.

En el “cine de los primeros tiempos”, existía un límite sumamente permeable 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” (PARANAGUA, 2004, p. 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 tomas (SOPEÑA, 2004, p.58). 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,

¹¹ Entre 1909, año en que De Agostini se ordena sacerdote y mayo de 1933, fecha de estreno de “Terre Magellaniche” en Turín, el misionero salesiano emprendió tres viajes a la Patagonia. Las filmaciones que componen “Terre Magellaniche” fueron realizadas en el transcurso de estos tres periplos y luego editadas en diversas versiones en Italia, a partir de la década del 1930.

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 (DE AGOSTINI, 1956, p. 324-325).

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 costumbres 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 “Terre 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 en el que reactuaban frente a la cámara su propia etnicidad y “barbarie”. Tomemos por ejemplo la escena – registrada tanto en fotografía como en la película – que muestra a dos mujeres vestidas con pieles de guanaco (ropa típica de la tribu ona) realizándose pinturas corporales. Gracias a recientes investigaciones (STAMBUK, 1986), hoy sabemos que esas dos mujeres son en realidad 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 ona.¹² 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, cambiando 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 imágenes. 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 ilustrado en el que De Agostini muestra y relata algunas de las experiencias vividas durante sus exploraciones en territorio fueguino.

¹² 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.

De los catorce capítulos comprendidos en este libro, solamente el último, dedicado al estudio de los indígenas de la zona, contiene fotografías sobre las tribus allí mencionadas. 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. (DE AGOSTINI, 1956, 281).

“Terre 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. En su relato visual, las escenas sobre la vida aborígen 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 vehicular 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 “Terre 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 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 harapios 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 hábitat 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 irremediamente 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.

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 fotográficos o 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 (MOP).¹³ El film documenta el trayecto de uno de los vapores del MOP desde el puerto de Buenos Aires, remontando el Río Paraná y el Paraguay para luego adentrarse en el Bermejo. La navegación de este último río había sido una preocupación constante del gobierno nacional que, desde mediados del siglo XIX, había buscado

¹³ 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.

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 escenario de la campaña “civilizatoria” iniciada en 1884 por el Gral. Benjamín 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 (2005, p. 115), “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”. 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, envenenados por el alcohol que les proporcionaba el hombre blanco, no tuvieron otra salida que la mendicidad o la prostitución. El film, haciéndose eco del discurso oficial, representa a los indígenas a través de una serie de prejuicios e imágenes que persistían aún de épocas anteriores. Aún en los casos en que se pretende evocar las bondades del primitivismo como forma de vida, sostiene Mariana Giordano (2005, p.110), 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’”. 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 popularizada y difundida por la fotografía del siglo XIX, y a través de esa representación monstruosa del indígena presenta una visión de la barbarie que es necesario desterrar por medio de proyectos modernizadores como el de los vapores del Ministerio de Obras Públicas.

El cuerpo desnudo, especialmente el femenino, fue otro de los referentes fundamentales utilizados en estas imágenes de la alteridad para construir la identidad étnica. Si bien la desnudez era algo normal y cotidiano para gran parte de estos pueblos originarios, los fotógrafos y cineastas buscaron exacerbarla y en algunos casos incluso forzarla para transmitir ese modelo estereotipado de lo bárbaro. El fotógrafo italiano Gino de Passera, autor de numerosas imágenes de indígenas del norte argentino, provee valiosos testimonios a este respecto:

Los fotógrafos declaran unánimemente que para obtener fotos nudistas tienen que regalar dinero a las indias, quienes se rehúsan abiertamente. [...] Acompañado por un cortés fotógrafo aficionado hemos ido de un campamento al otro observando y fotografiando. [...] Alguna muchacha se obstinó a no dejar fotografiarse, insensible a toda seducción de dinero, mientras alguna otra accedió prontamente a desnudarse pero siempre bajo pago. En los hombres encontramos mayor reserva. [...] Entre las mujeres de cierta edad advertimos grandes deseos de hacerse retratar [...] pero de indias de torso desnudo están llenas las vidrieras de la calle Corrientes o 25 de mayo, en Buenos Aires (DE PASSERA, 1935, p. 52).

El *travelogue* recuperó ese uso manipulativo del cuerpo desnudo y lo utilizó para reforzar la idea de choque entre civilización y barbarie, implícita en la mayoría de estos films, contraponiéndolo con frecuencia al cuerpo vestido del explorador blanco inserto en ese espacio "otro". En este sentido, resulta particularmente interesante analizar algunas de las imágenes realizadas por el fotógrafo y cineasta Arturo Alexander durante una expedición realizada en 1924 a la región de Amazonia, en la cual registró la flora, la fauna, los accidentes geográficos y sobre todo a varias tribus del Chaco Paraguayo y de las zonas aledañas al Chaco boliviano, a las que el explorador identificó como lenguas, orejones y sanapas. En 1928, el fotógrafo partió hacia Italia como miembro de la delegación argentina a la Exposición Internacional de Génova y allí presentó su film entre un público mayoritariamente europeo.¹⁴ Aunque la película, a la que tituló "Expedición Cinematográfica A. Alexander", hoy se encuentra perdida, varias de las imágenes incluidas en ese *travelogue* fueron editadas poco después en formato postal por la firma Rossi y Lavarello, y hoy aportan valiosos datos sobre aquella empresa filmica. Una de las fotografías más interesantes del conjunto muestra al propio Alexander, vestido con una camisa de mangas largas y sombrero,

¹⁴ Agradezco a Abel Alexander, bisnieto de este fotógrafo y cineasta, por éste y todos los datos biográficos aportados a mi investigación.

posando entre medio de ocho jóvenes indígenas semidesnudas que sonríen para la cámara. En otra postal de temática muy similar, volvemos a ver al explorador exageradamente vestido junto a una muchacha con los senos descubiertos. El epígrafe de esta fotografía reza: "India de pecho sobrepuesto con el explorador Alexander". Además de la mencionada contraposición entre el occidental vestido y civilizado y la indígena desnuda y salvaje, se evidencia en estas postales una marcada y deliberada carga de erotismo. En efecto, en un período en que las manifestaciones sexuales de cualquier tipo eran absoluto tabú, estas fotografías, aparentemente etnográficas o antropológicas, escondieron una lectura indiscutiblemente ligada al deseo. Como sugiere Gastón Carreño, las imágenes de este tipo comenzaron a coleccionarse ávidamente y por distintos públicos, en una especie de consumo compulsivo de exotismo que comenzó a apoderarse de estos ciudadanos y ciudadanas, quienes se maravillaban por la alteridad radical de los **otros**, o bien, saltaban de espanto frente al salvajismo de piel morena que estas fotografías traían hasta sus ojos. Pero este mismo público, en un momento de gran represión sobre la sexualidad, le da un uso oblicuo a esas imágenes, quizás en un ámbito más privado; ya que sobre todo cobra importancia el sentido erótico. Con esto, se entra en un ámbito distinto, de deseo, de choque con las imposiciones morales, incluso legales. Así, esta representación erotizada de la alteridad ocultaba sobre todo una relación de poder "donde el *otro* es sólo un reflejo de lo que el fotógrafo [o el cineasta] quiere ver (y representar)" (CARREÑO, 2001).

LA CELEBRACIÓN DE LA MÁQUINA

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, los medios de transporte se convirtieron en un indicador de estatus y también en un símbolo de

aventura. Viajar en automóvil, globo, avión o dirigible era una suerte de fantasía, todavía inalcanzable para buena parte de la población local, que los fotógrafos de la época supieron aprovechar para ofrecer a sus clientes representaciones imaginarias de esos fabulosos viajes. Por una módica suma, era posible retratarse en una variedad de escenografías en las que el modelo aparecía en control de un poderoso vehículo en medio de locaciones exóticas o lejanas. En estrecha conexión con la noción de dispositivo virtual analizada al inicio de este apartado, este tipo de imágenes prometían al comprador no tanto la ilusión del viaje cómo la ilusión de que se era un viajero. Generalmente realizados en formatos económicos y pensados para circular, como la postal fotográfica, estos retratos funcionaban además como un espacio de proyección o afirmación social para las elites urbanas que certificaban su modernidad y cosmopolitismo a través de esta persistente celebración de la máquina. Este culto a la máquina fue también un tópico recurrente en los *travelogues* de principios del siglo XX, donde sirvió particularmente 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". Como en el caso de Burton Holmes o José Manuel Moneta, la promesa de descubrimiento de

tierras desconocidas para el occidental promedio 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 de 1936. 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") 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" (RUOFF, 2006, p.9).

Como en el caso de "Terre 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 de mapas animados que, como vimos era un elemento

común en este tipo de películas, permite trazar el camino recorrido por los exploradores y 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" (PLÜSCHOW, 1929, p. 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, 1929, p. 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, 1929, p. 112). La ferocidad de los botocudos queda así plasmada a través de la recreación

de esta cacería que, como en el caso de la escena de sanación en "Terre Magellaniche", contribuye a construir la tipicidad étnica de la tribu, 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 el explorador 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, 1929, p. 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 salvamento" (GRIFFITHS, 2002; TOBING RONY, 1996, 1996), 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.

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 York — 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 Masotta, 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, p. 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. 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” (MASOTTA, 2007b, p. 8), caracterizado por el descubrimiento, la escenificación pictórica y el diseño unificados del paisaje nacional. El paisaje aparece entonces como una vista de la naturaleza en tanto conjunto armónico, un territorio transformado en fuente y expresión de gozo. Por otro lado, en cambio, el film juega permanentemente con la idea de peligro y aventura y, como en el caso de “The cataracts of Iguazú” o “Entre los hielos de las islas Orcadas”, 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 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 vencedora.¹⁵ “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”.

Esta celebración de la máquina vuelve a repetirse muy fuertemente en otro *travelogue* de la época titulado “Expedición Argentina Stoessel”. El film relata la proeza automovilística de dos hermanos argentinos, Adán y Andrés Stoessel que, entre 1928 y 1930, recorrieron más de 32.000 kilómetros en un Chevrolet modelo 28, uniendo la ciudad de Buenos Aires con la de Nueva York. En dos años y quince días, los intrépidos aventureros se propusieron trazar el rumbo de una ruta Panamericana, entonces inexistente, y con la ayuda de dos mecánicos que los acompañaron durante todo el trayecto, pasaron por la mayoría de los países latinoamericanos, sorteando todo tipo de dificultades y obstáculos propios del intrincado terreno. Andrés Stoessel fue simultáneamente jefe de ruta y camarógrafo de la expedición. Con una cámara importada y decenas de rollos de peligroso nitrato inflamable que viajaban a bordo del auto, el explorador fue registrando las múltiples peripecias y aventuras del grupo expedicionario a lo largo de los diferentes puntos de su ruta. Los negativos eran enviados periódicamente por correo a Buenos Aires, para ser revelados en el prestigioso laboratorio de Federico Valle, que también sería luego responsable del montaje final del film.

Este *travelogue* tenía un importante antecedente en Francia. Allí y por la misma época, varias de las grandes empresas automotoras como la Peugeot, la Renault y la Citroën estaban financiando expediciones fílmicas a través del Sahara en el ámbito de una economía

turística emergente en el norte de África.¹⁶ Según Peter Bloom, estas expediciones funcionaban como un potente símbolo de la industria automotriz y de las ambiciones geopolíticas francesas, y amalgamaban “un repertorio arqueológico, etnográfico y geográfico en el contexto de una ideología franco-colonialista de reforma higiénica, educacional y política” (BLOOM, 2006, p. 139). De manera más pragmática, estos films servían como un catálogo visual móvil de los territorios coloniales franceses y buscaban demostrar el fácil acceso de Francia en estas colonias utilizando el automóvil como sustituto del tren. Aunque en el viaje de los Stoessel hay implícita una clara ideología modernizadora y civilizatoria —la idea de trazar una ruta Panamericana inexistente es, en última instancia, una manera de fomentar dicho proyecto— no son los discursos imperialistas los que promueven su viaje sino, por el contrario, la influencia de ciertas ideas americanistas que comenzaban a instalarse en los círculos intelectuales latinoamericanos. En su libro “32.000 kilómetros de aventuras”, los hermanos Stoessel escriben:

Bien quisiéramos, sin embargo, que la nuestra fuese la primera y la última de las empresas de este género que debió luchar con tantos y tan sucesivos obstáculos, ya que la desaparición de todos ellos, en un porvenir que deseamos cada vez más cercano, servirá para unir a todos los pueblos del continente, acercándonos todavía más por virtud del mutuo conocimiento. Nuestro viaje, en efecto, — y acaso pueda ser ésta una de sus más útiles lecciones — nos ha servido para comprobar que nuestros pueblos viven en un completo aislamiento, ignorándose mutuamente hasta el punto de que las más groseras leyendas y las más extravagantes especies se propagan y perpetúan hasta en los núcleos cultos e ilustrados (STOESSEL, 1930, p. 11-12).

¹⁵ 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, a raíz de una feroz tormenta que daña gravemente la máquina.

¹⁶ Entre los títulos más importantes podemos mencionar “La traversée du Sahara” (1923), “Le continent mystérieux” (1924), “La croisière noir” (1926), “La croisière jaune” (1932) financiados por Citroën y “Les mystères du continent noir” (1926) y “La première traversée rapide du desert” (1931), financiados por Renault.

Sin embargo, a pesar del discurso de unión y hermandad de los pueblos americanos sostenido por los Stoessel, no es casual que en el film se hayan elegido como puntos de partida y de llegada de la travesía a las ciudades de Buenos Aires y Nueva York respectivamente. En realidad, el viaje se había iniciado en Arroyo Corto, una pequeña localidad a 500 km de la capital porteña de la que los hermanos eran oriundos. El elegir a Buenos Aires como lugar de inicio oficial de su largo periplo les permite a los Stoessel establecer un deliberado paralelismo entre esta gran ciudad argentina y la metrópolis por excelencia que es Nueva York. Las imágenes con las que ambas ciudades son presentadas en el film son casi idénticas: una serie de planos en picado que muestran el intenso tráfico de sus arterias principales, los altos edificios de sus centros cívicos y comerciales y la asombrosa cantidad de automóviles que, aún en esa temprana época, circulaban por las principales avenidas. La clara relación que el film establece entre estas dos metrópolis se vuelve aún más explícita cuando la cámara de los Stoessel se interna tanto en las principales ciudades del interior argentino como en las de Bolivia, Perú, Colombia, Venezuela y Panamá — la mayoría de las cuales conservaban todavía un estilo colonial — y sobre todo cuando penetra en las zonas más alejadas a las mismas, donde predominaba aún una forma de vida rural y en ciertos casos todavía “primitiva”. En estos espacios el automóvil, que tan cómodamente vemos recorrer las calles de Buenos Aires o Nueva York, debe establecer una lucha “cuerpo a cuerpo” con la naturaleza hostil que se obstina constantemente en impedir su avance a través de ríos torrentosos, peligrosos despeñaderos y caminos escarpados. Como el avión de Plüschow, el Chevrolet de los Stoessel va superando cada uno de estos obstáculos demostrando que, aún sin carreteras, la máquina es siempre la indiscutible vencedora. Pero quizás, la secuencia del film que mejor representa este duelo entre civilización

y barbarie tenga lugar cuando los expedicionarios visitan una aldea indígena en la península de Goajira, al norte de Colombia, causando con su extraño automóvil el estupor de los “salvajes”. Los intertítulos informan: “Como ante un extraño dios se congregan los nativos en torno a nuestro coche. Les apasionan los cigarrillos y las fotografías, del mismo modo que a sus antepasados, las cuentas de vidrio de los conquistadores”. A continuación se muestran una serie de imágenes de los indígenas semidesnudos manipulando torpemente una cámara fotográfica o posando dócilmente junto al automóvil. Este tipo de escenificaciones, donde el nativo aparece retratado junto a objetos y artefactos del “mundo occidental” en actitudes de sorpresa y asombro, tenía ya una arraigada tradición en el campo de la fotografía, donde era común encontrar imágenes de indígenas junto a automóviles, instrumentos musicales, largavistas o cámaras fotográficas. El cine no hizo más que apropiarse de este legado visual y lo explotó con fines similares. Ya en “Nanook, el esquimal” puede observarse una escena de este tipo cuando el comerciante le muestra al nativo el funcionamiento de un gramófono y éste, desconcertado, termina mordiendo el disco sin llegar a comprender de dónde proviene su sonido. Al igual que sucedía con las escenificaciones destinadas a construir una tipicidad étnica que respondiera a las expectativas del espectador occidental, estas imágenes no buscan constituirse en un registro fiel del nativo, sino que pretenden poner en evidencia las concepciones que el blanco tiene sobre ese “otro” y sobre su reacción frente al automatismo de la máquina. Según Margarita Alvarado, se articula así “un modelo infantil e ingenuo del ‘buen salvaje’ enfrentado como primitivo a un logro tecnológico del progreso del blanco. La dicotomía fundamental que se manifiesta aquí más que expresar una relación entre barbarie y civilización, materializa visualmente una oposición entre el automatismo representado por la máquina y la magia encarnada en el nativo que la observa” (ALVARADO, 2007, p. 40).

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. ○

REFERENCIAS

ALVARADO PÉREZ, Margarita. 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, 2007, pp. 37-41.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000

BIANCO, Elvira. Don Bosco al cinema. **Bollettino Salesiano**, diciembre de 1995.

BLOOM, Peter. Trans-Saharan automotive cinema. Citroën, Renault, and Peugeot-sponsored documentary interwar crossing films. In: Ruoff, Jeffrey (ed), **Virtual voyages: Cinema and travel**. Londres: Duke University Press, 2006.

BRIDGES, Lucas E. **Uttermost part of the Earth**. Londres: Hodder & Stoughton, 1948.

BRUNETTA, Gian Piero. El Dorado de los pobres: los viajes del icononauta. En: **Memorias de la mirada**. Fundación Marcelino Bodín, 2001.

CALISTRO, Mariano et al. **Reportaje al cine argentino**. Buenos Aires: Anesa/Crea, 1978.

CARREÑO, Gastón. El pecado de ser otro. Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano. **Revista Chilena de Antropología Visual**, n. 12, p.127-146, diciembre de 2008. Disponible en: <www.antropologiavisual.cl/>. Acceso en: enero de 2011.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. Cambridge: M.I.T Press, 1992.

DE PASSERA, Gino. Impresiones de un viaje en busca de los indios de Salta. **Revista Geográfica Americana**, n. 16, 1935.

DE AGOSTINI, Alberto. **Treinta años en Tierra del Fuego**. 2.ed. Buenos Aires: Peuser, 1956.

DI NUBILA, Domingo. **Cuando el cine fue aventura**. Buenos Aires: El Jilguero, 1996.

GIORDANO, Mariana. **Discursos e imagen sobre el indígena chaqueño**. La Plata: Ediciones Al Margen, 2005.

GORBACH, Frida. Los indios del Museo Nacional. La polémica teratológica de la patria. **Revista Ciencias**, n. 60-61, Octubre 2000-Marzo 2001.

GRIFFITHS, Alison. **Wondrous difference: Cinema, anthropology & turn-of-the-century visual culture**. New York: Columbia University Press, 2002.

Entre la educación y el espectáculo: viajes virtuales y discursos etno-geográficos en los primeros travelogues argentinos

Andrea Cuarterolo

HOLMES, Burton. **Burton Holmes travelogues: Brazil, the Argentine, Chili and the Iguassú Falls**, Vol. XIII, 1917.

HOLMES, Burton. **The world is mine: An autobiography**. Culver City: Murray & Gee, 1953.

LA PELÍCULA, n. 616, 2 de julio de 1928. p.28.

LA PELÍCULA, N°621, 16 de agosto de 1928. p. 29

LA REVISTA FOTOGRÁFICA ILUSTRADA DEL RÍO DE LA PLATA, Buenos Aires: Casa Lepage, n. 130, junio de 1904.

MASOTTA, Carlos. **Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2007a.

MASOTTA, Carlos. **Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2007b.

MONETA, José Manuel. **Cuatro años en las Orcadas del Sur**. Buenos Aires: Peuser, 1954.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1991.

ORTEGA, María Luisa. Documental, vanguardia y sociedad. In: Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexo (Eds.), **Documental y vanguardia**, Madrid: Cátedra, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **El cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.

PENHOS, Marta. **Mirar, saber, dominar**. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

PLÜSCHOW, Gunther. **Silberkondor über Feuerland**. Berlin: Hans Georg Prager, 1929 (tr. española: **Sobre la Tierra del Fuego**. Traducción Armand Guerra. Buenos Aires: Südpol, 2008)

RABINOVITZ Lauren. From Hale's Tours to Star Tours. In: RUOFF, Jeffrey (Ed.). **Virtual voyages**. Cinema and travel. Londres: Duke University Press, 2006, p.42-60.

REVISTA DEL EXHIBIDOR, n. 76, 30 de octubre de 1928.

RUOFF, Jeffrey (ed). **Virtual voyages: Cinema and travel**. Londres: Duke University Press, 2006.

SCARZANELLA, Eugenia. **Ni gringos ni indios**. Inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina 1890-1940. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SCHNEIDER, Alexandra. Homemade Travelogues: Autosonntag- A film safari in the Swiss Alps. In: RUOFF, Jeffrey (Ed). **Virtual voyages: Cinema and travel**. Londres: Duke University Press, 2006, p. 157-173.

SOPEÑA, Germán. **Monseñor Patagonia**. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2004.

STAMBUK, Patricia. **Rosa Yagán**. El último eslabón. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1986.

STOESSEL, Adán y Andrés. **32.000 kilómetros de aventuras**. Buenos Aires: Linari y Cía., 1930.

TOBING RONY, Fatimah. **The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle**. Durham: Duke University Press, 1996.

Submetido em Março de 2012.

Revisado em Abril de 2012.

Aceito em Maio de 2012