

Los otros y nosotros: Günter Plüschow y Alberto María de Agostini en los orígenes de la producción fílmica en Tierra del Fuego. Representaciones e imaginario del territorio.

Lattanzi, Juan Pablo.

Cita:

Lattanzi, Juan Pablo (2017). *Los otros y nosotros: Günter Plüschow y Alberto María de Agostini en los orígenes de la producción fílmica en Tierra del Fuego. Representaciones e imaginario del territorio. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/789>

Número y título de la mesa: Mesa 140. El cine y las representaciones del pasado.

Título de la Ponencia: Los otros y nosotros: Günther Plüschow y Alberto María de Agostini, en los orígenes de la producción fílmica en Tierra del Fuego. Representaciones e imaginarios del territorio.

Apellido y nombre: Juan Pablo Lattanzi

Pertenencia Institucional: Universidad Nacional de Tierra del Fuego.

PARA PUBLICAR EN ACTAS.

Los otros y nosotros: Günther Plüschow y Alberto María de Agostini, en los orígenes de la producción fílmica en Tierra del Fuego. Representaciones e imaginarios del territorio.

Para comenzar, este trabajo surge de la pregunta por la posibilidad de pensar un cine fueguino. ¿Es posible hablar de una cinematografía fueguina? Sin embargo rápidamente se advierte la complejidad de una definición de este tipo. Si bien, desde hace más de 80 años el territorio de Tierra del Fuego es objeto de registro por parte de la cinematografía argentina y de otras partes del mundo, las producciones realizadas en territorio fueguino son esencialmente producciones externas a la isla que llegan hasta esta región con el objeto de filmarla, atraídas por sus paisajes o por los imaginarios de “el fin del mundo”. De allí la dificultad de hablar de una cinematografía propiamente fueguina. A esto debe sumarse el hecho de que Tierra del Fuego es la provincia más joven del país conformada demográficamente por flujos migratorios llegados mayormente en los últimos 40 años. De allí también la dificultad para conceptualizar todo lo relativo a una identidad cultural propia.

A pesar de estas complejidades creemos que si comenzamos a hablar de un cine producido *en* Tierra del Fuego (término menos ambicioso que el de una cinematografía fueguina), podemos hacer un aporte al desarrollo de los estudios sobre el campo de la producción fílmica en la provincia. Finalmente si durante más de 80 años el territorio de la isla resultó ser objeto de historias cinematográficas narradas por directores de la trascendencia de Mario Soficci, Emilio Fernández, Armando Bo, Daniel Burman o Juan Taratuto, sería injusto negar la posibilidad de pensar estas películas también como parte de la configuración cultural del territorio.

Es por ello que nuestro enfoque se centra en el análisis de las representaciones e imaginarios sobre la Isla de Tierra del Fuego que construyen estos films. De que modo aparece representando este territorio, con que figuras se asocia, que valores e ideas circula en torno a él.

En este caso nos centramos en el análisis de las dos primeras producciones que registramos en territorio fueguino, los films “El Cóndor de Plata” (1931) del aviador alemán Günther Plüschow y “Terra Magallánica” (1933) del religioso italiano Alberto María de Agostini. Ambas producciones son largometrajes documentales silentes y tienen como eje la atracción ante el registro de una región misteriosa y desconocida así como deslumbrante en sus paisajes naturales. El cine en este caso opera como herramienta de exploración de un territorio por entonces considerado cuasi “virgen”.

Tierra del Fuego como destino.

El padre Alberto María de Agostini, fue un sacerdote salesiano nacido en Italia. Desde pequeño había escuchado hablar de la Tierra del Fuego. Era el sexto hijo de una familia en la cual su hermano mayor (llamado Juan) 20 años mayor que él, se había destacado como geógrafo y cartógrafo. En 1891, Juan de Agostini publicó en idioma alemán su primer libro llamado "Das Feuerland" o La Tierra del Fuego. Alberto a través del libro de su hermano mayor, oyó entonces hablar por primera vez de esta isla situada en el extremo sur del planeta. A partir de aquí su historia se une a la de los Salesianos quienes desarrollaron una intensa labor en esta región. En 1910 se instala en Punta Arenas donde trabaja para el convento salesiano de esa ciudad. Continuando una política propia de lo salesianos, se vale de la fotografía y el cine para documentar los paisajes de la zona austral, la vida de sus últimos habitantes originarios y el trabajo que los misioneros realizan en esta zona.

En 1933 presenta Terra Magallánica. Un largometraje silente donde da cuenta de la documentación fílmica que durante 15 años ha realizado sobre diferentes aspectos de la región. El film se abre con un barco que atraviesa costas patagónicas hasta adentrarse en territorio Magallánico y Tierra del Fuego. Rápidamente aparece en Punta Arenas donde nos enseña una pujante y moderna ciudad. Monumentos, plaza y jardines, vistas de un paseo, son muestras del despliegue de una Punta Arenas en pleno apogeo. De allí la narración nos traslada a una zona rural adonde aparece un frigorífico chileno que alberga a un gran número de trabajadores. A partir de entonces y por casi media hora la película sigue su travesía por ríos y canales patagónicos deteniéndose en la paciente descripción de imponentes paisajes marcados por cascadas y glaciares. Luego aparece la fauna local. Luego por primera vez los

habitantes originarios, en este caso los últimos Tehuelches. El retrato de esta tribu nos los enseña ya vestidos como hombres occidentales y en pleno proceso de hibridación cultural.

El barco continúa su desplazamiento ahora hacia el canal Beagle en el sur de la isla de Tierra del Fuego. Desde allí llega a Ushuaia donde nos muestra algunos planos generales de los paisajes que bordean la “ciudad más austral”. Luego se detiene en el único plano situado al interior de esta ciudad el cual da cuenta de la imagen de la antigua capilla. Delante de ella pasa un carro a caballo. Esta imagen contrasta notablemente con la pujanza y modernidad de Punta Arenas. Tras salir de Ushuaia la cámara se concentra en seguir a un barco de pescadores. Lo hace desde que levantan sus redes hasta la planta de procesamiento de centollas donde se describe el proceso de enlatado para exportación de este cangrejo.

La embarcación se adentra luego en las “desolada” zona del cabo de Hornos, en el extremo sur de la región. Registra colonias de pingüinos, albatros y lobos marinos. De regreso en la isla de Tierra del Fuego, el registro se centra en una tribu de Onas sobrevivientes. A diferencia de los Tehuelches, estos aparecen caracterizados en estado “puro”. Vestidos con piel de guanacos, el rostro pintado y cargando arcos y flechas. De entre estos Onas, el relato se centra en el médico de la tribu el cual aparece representado a través de una cuidada puesta en escena. El intertítulo nos indica que “*prolongados masajes y potentes bufidos hacia el cielo constituyen el único remedio que utiliza para arrojar del cuerpo paciente a la enfermedad*”. También se observa como de manera artesanal elabora una cuerda para su arco hecha a partir de tendones de guanacos.

Luego del recorrido por los Onas el registro nos enseña algunas imágenes de sobrevivientes de las otras tribus de la isla, los Yaganes y los Alacalufes. A estos últimos los encuentra en una bahía donde residen temporalmente vestidos con ropas occidentales y en estado de hambruna. Aquí aprovecha de Agostini para enseñar la obra de las misiones salesianas como alternativa para el estado de precariedad en que se encuentran estas tribus. En los talleres de la misión se ve a las mujeres aborígenes vestidas con prendas occidentales aprendiendo a coser y a usar telares. Los hombres por su parte aparecen caracterizados como peones rurales.

El final del film se centra en el mundo de la estancia como unidad productiva que transforma al territorio de Tierra del Fuego. La imágenes finales nos enseñan el paso de un automóvil sobre un camino de tierra. El intertítulo explicita: “*por donde antes transitaba cauto y silencioso el indio Ona ahora ronca y se desliza veloz el automóvil*”.

A lo largo de este recorrido descriptivo se pueden observar algunas constantes que atraviesan el film de Agostini. Si bien el film no tiene una historia argumental que lo sostenga, creemos que la narración se construye a partir de ciertas oposiciones binarias tales como naturaleza / ciudad, pueblos originarios / hombre occidental, producción artesanal / producción industrial, barbarie / progreso.

El relato se inicia en una vistosa Punta Arenas (símbolo del progreso moderno) para luego recorrer un territorio donde convive lo virgen (la naturaleza y su fauna / los pueblos originarios) con un proceso de gradual transformación hacia la modernidad. Desde luego la mirada de Agostini (al menos en este film) encuentra un valor positivo en esta modernización del territorio fueguino, presentándolo como una victoria del progreso. En tal sentido a las misiones les cabe el rol de ser quienes “civilicen” y transformen a los pobladores originarios en fuerzas aptas para el nuevo régimen de trabajo¹. Del Ona que hace un trabajo esforzado para construir la cuerda de su arco al trabajo serial de las costureras en la misión. Allí reside a nuestro juicio la parábola del film.

La historia de Plüschow, tiene una curiosa similitud en su origen con la del salesiano. Su fascinación por Tierra del Fuego nació de pre adolescente cuando ingresa en un colegio militar y llega hasta él una vieja postal con la imagen de una embarcación anclada en algún lugar de las costas de Tierra del Fuego. Así lo testimonia el propio Plüschow en su libro “Sobre la Tierra del Fuego”: “*Hace más de treinta años, cuando ingresé en el cuerpo de cadetes – con lo que fue robada mi preciosa libertad – y*

¹ La visión de Alberto María de Agostini respecto del universo indígena es compleja y esta atravesada por múltiples contradicciones. Por un lado el sacerdote fue un defensor de la causa aborígen frente a la persecución de la que eran objeto lo cual expresó en diferentes escritos. Por el otro, prima en él y en los salesianos una visión paternalista donde se niega autonomía al aborígen, condenándolo a un rol pasivo y otorgándole al hombre blanco, europeo y culto la responsabilidad de luchar por sus reivindicaciones (Cuarterolo 2011).

cuando más ansioso me sentía de poder salir de entre aquellos muros y rejas de cárcel, cayó unos días entre mis manos una curiosa fotografía (...) Aquella fotografía produjo en mi una sensación tal que no pude menos que conservarla, y la clavé más tarde en la puerta de mi armario ropero, en donde permaneció siete años, convirtiendo aquel mueble en una especie de templo donde yo iba a buscar refugio y consuelo en mis horas tristes (...) lo cierto es que aquella fotografía marcó un destino en mi existencia: desde entonces, una idea fija, obstinada, se apoderó violentamente de mi espíritu, diciéndome tu serás más tarde marino y procurararás por todos los medios llegar a posar tus pies sobre esa Tierra del Fuego” (Plüschow 2008).

A partir de aquí Plüschow cumple su promesa, se hace marino y recorre buena parte del mundo. Sin embargo no consigue realizar su deseo de desembarcar en Tierra del Fuego. Por ende hacia fines de la década del '20 organiza una expedición para la que recauda fondos con el proyecto no sólo de viajar hasta allí, sino también de sobrevolar por primera vez estas tierras con un avión. La expedición se lleva a cabo y Plüschow logra su cometido. En un segundo viaje hacia 1931 encuentra su destino final: mientras sobrevuela una zona cercana a Lago Argentino y el glaciar Perito Moreno, en el sur de la provincia de Santa Cruz, su avión se desmorona. Se cierra de esta manera un círculo de ribetes borgeanos en torno al alemán.

De su primer viaje a Tierra del Fuego surge como testimonio su film. Este relato se inicia con la partida de una embarcación desde Alemania rumbo a las costas fueguinas. El film narra – al igual que Terra Magallánica - una crónica de viaje, sólo que esta, comienza en el viejo mundo. En el mar, Plüschow y su tripulación, atraviesan el oleaje y visualizan delfines hasta que llegan a las costas tropicales de Brasil. Allí bajan a tierra para documentar el modo de vida de los pobladores locales, fundamentalmente trabajadores rurales. Se internan tierra adentro donde registran la vida de una tribu aborígen. Finalmente en la zona de Blumenau documentan una colonia alemana.

Continúan bajando por el mar hasta el Río de la Plata. Tierra dentro filman La Pampa y la vida de sus gauchos y sus arquetípicas costumbres. Luego de cuarenta minutos de iniciado el film llegan hasta el estrecho de Magallanes. Ingresan a la región de Tierra del Fuego donde navegan sus fiordos y canales. Se detienen ante los glaciares chilenos, en la contemplación de los mismos. Observan pingüinos también.

Luego de estas escenas de vistas contemplativas aparece la máxima atracción del film, el Cóndor de Plata, su hidroavión, con el cual Plüschow se propone ser el primer hombre en sobrevolar estas tierras. Cual si fuera un cóndor mecánico, el hidroavión posibilita que la cámara nos enseñe tomas aéreas de las cumbres fueguinas. Durante un buen rato la película nos muestra el sobrevuelo por la montañas nevadas a través de un montaje que conjuga las tomas áreas con planos del hidroavión volando realizados desde el suelo.

A partir de aquí el film mixtura las imágenes aéreas con el recorrido fluvial de la embarcación. Se detiene en la exploración de la fauna (aves, lobos marinos) así como en un rápido retrato de unos pocos habitantes originarios que aun sobreviven quienes si bien navegan sus ancestrales canoas aparecen vestidos con ropas occidentales. Luego de esto se interna tierra dentro donde – al igual que de Agostini – retrata las estancias ovinas así como la vida de sus peones.

Para el final se reserva el desafío mayor: sobrevolar las elevadas cumbres del cerro Paine en el sur de Chile. Tras lograrlo una tormenta de viento parece dañar al Cóndor de Plata lo que obliga a posponer para otro año la continuidad de los vuelos. Se despide así – por un tiempo- de Patagonia. La imagen final nos enseña unos cóndores reales sobrevolando los cielos del sur. Como si aquella hazaña que Plüschow se propusiera, imitar las fuerzas de la naturaleza por la vía mecánica (el cóndor de plata), aun fuera una aspiración a conquistar.

La mirada externa.

Tanto el film de Plüschow así como el de Agostini, fueron realizados por personalidades externas al mundo cinematográfico que se valieron de la cámara como recurso para documentar un mundo que ante sus ojos se vuelve novedoso y fascinante. En tal sentido estamos ante la mirada de alguien que descubre un nuevo mundo. La mirada de ambos realizadores es la mirada externa al territorio. Una mirada que tiene como origen Europa. Una perspectiva eurocéntrica es la que se posa sobre los ojos de ambos realizadores a lo hora de sorprenderse y enfocar con la cámara su objetivo. Es la mirada de la cultura occidental descubriendo ese último rincón virgen del planeta.

Donde la fauna, los paisajes así como sus habitantes originarios forman parte de un mundo en estado “puro”.

Los dos films se inician con barcos que arriban al territorio. El del religioso salesiano desde otras costas patagónicas. Tras dejar la moderna ciudad de Punta Arenas -acaso por entonces el último vestigio del mundo occidental hacia el sur- se interna en las tierras vírgenes de la Isla de Tierra del Fuego. En el caso de Plüschow el viaje comienza en el antiguo continente y su recorrido llega hasta el extremo sur. Un recorrido que enfatiza la lejanía y la aventura del viaje. En ambos casos se señala el arribo de una mirada externa.

En tal sentido podemos observar la curiosidad por el descubrimiento de un territorio nuevo como motor del relato al tiempo que el registro cinematográfico como forma de socializar este descubrimiento. Respecto a este punto la investigadora Andrea Cuarterolo se refiere a este tipo de films propios del cine silente como pertenecientes al género *travelogue*. Un género donde la cámara sale de viaje en la búsqueda del registro de curiosidades y exotismos, aunque procurando satisfacer el gusto burgués de la época con una mirada educativa. A mitad de camino pues entre la ciencia y el entretenimiento, el cine de *travelogue* se valió de las nuevas técnicas de reproducción mecánica que “*se convirtieron en instrumentos insuperables para explorar el mundo y ponerlo al alcance de las masas. Sin embargo, en tanto tecnología dominadas exclusivamente por el hombre blanco, la fotografía y el cine fueron también vehículos ideales para transmitir los prejuicios, las ideas y los modos de ver específicos de sus productores*” (Cuarterolo 2011). Los films de Plüschow y de Agostini pueden caracterizarse como parte del *travelogue*. Sus narrativas son viajes hacia esa tierra exótica y distante que es Tierra del Fuego. Se trata de viajes exploratorios que buscan descubrir un nuevo mundo y socializarlo masivamente a partir del cinematógrafo. Sin embargo, como señala Cuarterolo, el cine del *travelogue* detrás de sus largos planos descriptivos, encubre la posición y los valores de quien selecciona el recorte visual del mundo. En definitiva de quien decide que mirar. La posición de hombres blancos y europeos que salen al encuentro de este otro mundo, es el *plusvalor* ideológico velado en los films.

Un segundo aspecto que nos interesa resaltar en relación a la curiosidad de la mirada tiene que ver con el género documental. En tal sentido nos dice el investigador

Emilio Bernini que “*en el momento de su emergencia como modalidad discursiva, lo documental supone una mirada que constituye a su objeto como alteridad, como aquello que no forma precisamente parte del propio universo y como aquello que en cierto modo es ofrecido como respuesta a (o como modelo en) un contexto de enunciación que así parece demandarlo*”. En definitiva para Bernini en la constitución mismo del género documental está la potencialidad de ir tras el registro de un otro. “*Documentar no es, pues, registrar aquello que la cámara capta, como en las tomas de vistas, sino poner en escena lo que ha sido registrado para configurar un otro, en este caso, étnico y cultural. El registro está así en función de la invención cinematográfica de la otredad*” (Bernini 2008). A estas conclusiones llega este investigador mientras analiza el mítico film *Nanuk, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922). Canonizado como el primer documental de la historia, la narración gira sobre el registro de la vida de los esquimales y sus costumbres primitivas. Como bien señala Bernini para poder hacer esto, Flaherty debió por sobre todas las cosas hacer un trabajo de reconstrucción y ficcionalización, ya que los esquimales se encontraban para entonces en proceso de hibridación con la cultura occidental. No se trataba pues de registrar la vida de los esquimales “tal cual era”, sino de construir a ese otro, capaz de despertar la curiosidad del espectador occidental.

Así como Flaherty buscó la otredad en el polo norte, Plüschow y de Agostini la buscaron en el extremo sur. Onas, Yámanas y Alacalufes cumplen la función del esquimal. Últimos vestigios de un mundo “primitivo”, son los otros que se despliegan para satisfacer la curiosidad del espectador europeo. Al igual que el caso de Flaherty, el otro aparece como una reconstrucción elaborada a partir de una cuidada puesta en escena la cual debió contar con la colaboración y complicidad de los propios aborígenes. No se trataba de hacer un registro espontáneo y casual, sino de reconstruir mediante una elaborada puesta en escena los rastros de un mundo en extinción. Para cuando se registraron ambos films los aborígenes sobrevivientes ya estaban familiarizados en el intercambio con el hombre blanco así como con sus dispositivos técnicos (el cinematógrafo en este caso). La otredad es antes que nada una cuidada construcción fílmica.

Artefactos.

Si el territorio de Tierra del Fuego aparece representado en ambos films como uno de los últimos rincones del mundo que – para curiosidad de la mirada occidental – permanece aun en estado de virginidad, el film de Alberto María de Agostini nos enseña sin embargo la gradual transformación de la isla. Tras mostrar los paisajes, la fauna y las comunidades aborígenes sobrevivientes, da cuenta de la reciente intervención del hombre occidental a partir del establecimiento de las estancias como unidad productiva y modelo de organización social. Estancias que se acompañan de misiones religiosas que tienen como objetivo la transformación social y cultural de los indígenas tanto como su disciplinamiento en cuerpos aptos para el trabajo rural. Subyace en de Agostini la idea de progreso propia de la modernidad positivista². El progreso como utopía y bienestar. Lo primitivo en cambio está asociado a la miseria y el oscurantismo. El curandero Ona que enfrenta la enfermedad con súplicas al cielo quizás sea un buen ejemplo. El pensamiento mágico luce para esta mirada entre pintoresco y ridículo en un momento en que la ciencia ya está lo suficientemente desarrollada³.

La imagen final del automóvil avanzando por un maltrecho camino por el cual tiempo antes “*transitaba cauto y silencioso el indio ONA*” da cuenta de esta visión positivista. Esta imagen (propia del movimiento futurista) del automóvil avanzando y haciendo ruido por donde “antes iba silencioso” el aborígen y donde ahora hay una lujosa estancia, transmite una intensa fe en el progreso como motor de la transformación social. La tecnología aparece así como canon de la modernización. La llegada del automóvil a un territorio que durante miles de años permaneció inmóvil abre no sólo caminos, sino también, el trazo de la direccionalidad histórica.

² El pensamiento moderno se caracteriza por valores tales como la fe en la razón o el carácter autónomo del hombre frente a Dios (Montesinos 1996). Sobre esta base racionalista es que la modernidad pensará la historia como un proceso progresivo y ascendente desde un origen “primitivo” hacia un futuro utópico en el cual gracias al desarrollo de la ciencia y la tecnología la humanidad alcanzará altos niveles de bienestar. Esta visión es criticada desde el llamado pensamiento posmoderno el cual denuncia una posición determinista sobre la historia que excluye las discontinuidades y las incertidumbres de cualquier ciclo histórico (Hopenhayn 1997).

³ Paradójicamente la llegada del hombre blanco trajo consigo una serie de enfermedades que fueron en gran parte la causa por la que se diezmaron las tribus fueguinas.

En el caso de Plüschow, en una primera instancia se nos presenta un relato que parece estar despejado de marcas ideológicas como las que tiene el film del salesiano. La narrativa se focaliza en el viaje, en el descubrimiento de un mundo exótico y en la aventura de volar con El Cóndor de Plata. Sin embargo, es precisamente aquí donde reside a nuestro juicio el significado del film. El desafío de sobrevolar por primera vez las cumbres patagónicas supone la conquista de la naturaleza por parte de la tecnología. El cóndor de plata es la posibilidad de que el producto de lo humano iguale o supere a su análogo natural, el cóndor real. Entendemos pues que la ideología del film remite también aquí a la concepción del positivismo moderno de la época. El cóndor de mecánico cumple en Plüschow la función que el automóvil en de Agostini. Representa la imagen del progreso avanzando por territorios que durante milenios pertenecieron exclusivamente al dominio de la naturaleza.

El avión y el automóvil son dos productos del siglo XX. Simbolizan la velocidad y la posibilidad de desplazarse a través de grandes distancias. Son resultado de un mundo en permanente movimiento. Por el contrario el mundo aborigen es aquel capaz de permanecer inmóvil durante milenios. Sus pueblos viven un tiempo cíclico que se repite a si mismo. Con la llegada del hombre occidental y sus artefactos técnicos, el “progreso moderno” irrumpe con su movimiento hacia el futuro. La aparición del futuro supone por lo tanto una ruptura con el pasado. Documentar sus últimos vestigios, acaso sea una manera también de enterrarlo. De transformarlo en sombras fotográficas.

Esto nos lleva a pensar en un último artefacto técnico que también cumple una función clave en el siglo XX: el cinematógrafo. Como el automóvil o el avión, el cinematógrafo forma parte de los avances técnicos de la modernidad. Si el automóvil avanzando por el rústico camino del indio o el Cóndor de Plata sobrevolando las cumbres donde antes sólo llegaba el cóndor real, aparece en ambos films como hazañas del progreso, documentar cinematográficamente estos misteriosos territorios y llevarlos a miles de espectadores europeos, también hace a una hazaña de la modernidad. La posibilidad de registrar aquellas imágenes que nunca antes habían sido vistas es lo que se propone como desafío. De dar luz a lo desconocido. En la propia concepción del film de *Travelogue* está así su ideología. Salir al encuentro de una otro para capturarlo con el registro de la cámara e inmortalizarlo en la imagen

hasta reducirlo a un objeto curioso, pasivo, inofensivo. El cinematógrafo aparece entonces como un arma más de la conquista.

De acuerdo a Foucault saber y poder se relacionan al punto de que no es posible pensar el ejercicio de un poder sin haberse previamente apropiado de un saber. De acuerdo a esta concepción el saber es intrínsecamente poder (Ovejero Bernal / Pastor Martín 2001). Continuando con esta hipótesis, podemos pensar que registrar y documentar cinematográficamente un territorio novedoso (al menos para el hombre occidental), es también una forma de marcar la dominación sobre el lugar. La construcción de las imágenes y representaciones audiovisuales sobre Tierra del Fuego nace desde la mirada externa del conquistador. Ponerle imagen a lo desconocido y reproducirlo masivamente por los medios técnicos, es una manera de incorporarlo al acervo cultural de occidente. Al volver visible lo desconocido se lo separa del mundo de las sombras donde permaneció durante milenios y se lo arroja a la luz de la modernidad.

La producción fílmica en Tierra del Fuego surge ante la necesidad de volver reconocible a un otro al tiempo que construir las imágenes de un mundo nuevo. Último confín de la conquista, el territorio fueguino se representa sin embargo como un sitio monumental, misterioso, donde la naturaleza aun habla más que la civilización. Es la mirada externa del que llega de afuera y se asombra, la que delimita estas primeras imágenes e imaginarios sobre la isla. La del viajero que viene con la misión de conocer y registrar. De aquel que no conoce y comienza a describir con asombro lo que ve. Paradójicamente, es un otro también el que nos cuenta y el que construye las representaciones de este lugar. La identidad fueguina y sus imaginarios se hace desde los relatos externos. Como si en definitiva en Tierra del Fuego, el nosotros, solo fuera posible desde los otros.

Bibliografía

2008 Bernini, Emilio “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro” en *Revista Kilómetro 111*. N. 7.

2011 Cuarterolo, Andrea. “El viaje en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos etno - geográficos en los primeros travelogues argentinos”. En *Revista Cine Documental*. N. 3. ISSN 1852 – 4699

1997. Hopenhayn, Martín. *Imágenes desconocidas, la modernidad en la encrucijada posmoderna*. Buenos Aires. Clacso.

2011 Levinson, Andrés. *El cine en el país del viento*. Viedma. Fondo editorial rionegrino.

1996 Montesinos, Hernán. *Del pensamiento mágico al pensamiento posmoderno*. Buenos Aires. Pluma y Pincel.

2001 Ovejero Bernal, Anastasio y Pastor Martín, Juan. “La dialéctica saber / poder en Michel Foucault: un instrumento de reflexión crítica sobre la escuela ”. En *Revista Aula Abierta*, N 77. Universidad de Oviedo. 2001. ISSN: 0210-2773

2008 Plüschow, Gunther. *Sobre la Tierra del Fuego*. Ushuaia. Editorial Südpol.