

## Ecossistemas coloniales en el presente: paisajes y archivos audiovisuales de la Patagonia binacional

Maia Gattás Vargas

**Maia Gattás Vargas**

Universidad Nacional de Río Negro – Río Negro,  
Argentina.

E-mail: [fotovintage@gmail.com](mailto:fotovintage@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7806-8265>

Artigo recebido em 22 de setembro de 2023 e aprovado para publicação em 05 de abril de 2024.

DOI: <https://doi.org/10.33871/nupem.2025.17.40.8306>

## Temática livre

**Resumen:** A través de un corpus compuesto por seis películas de diversos géneros: *Orelie Antoine, rey de la Patagonia* (Narcisa Hirsch, 1983); *La película del rey* (Carlos Sorin, 1986); *Un rey para la Patagonia: una Superproducción Subdesarrollada* (Lucas Turturro, 2010); *Rey* (Niles Atallah, 2017); *Gigantes* (Natalia Cano, 2020) y *Notas para una película* (Ignacio Agüero, 2022), observaremos cómo estas registran algunas memorias y archivos coloniales en la Patagonia argentino-chilena. Trabajaremos con una metodología transdisciplinaria que combina los estudios de la historia transnacional, que busca los puntos de contacto y los intercambios entre ambos países y la descripción de la poética cinematográfica con el objetivo de reflexionar cómo las cicatrices coloniales sobreviven en el presente y son actualizadas críticamente a través del cine. Como resultado planteamos la propuesta de geografía relacional que se pone de manifiesto en la poética de los audiovisuales, los cuales buscan construir relatos fronterizos ya que poseen fronteras borrosas entre pasado y presente, entre elementos ficcionales y documentales.

**Palabras clave:** Patagonia binacional; Archivos; Memoria colonial; Audiovisual.

## Colonial echoes in the present: landscapes and audiovisual archives of Binational Patagonia

**Abstract:** Through an audiovisual corpus composed of six films of various genres: *Orelie Antoine, rey de la Patagonia* (Narcisa Hirsch, 1983); *La película del rey* (Carlos Sorin, 1986); *Un rey para la Patagonia: una Superpro-ducción Subdesarrollada* (Lucas Turturro, 2010); *Rey* (Niles Atallah, 2017); *Gigantes* (Natalia Cano, 2020) and *Notas para una película* (Ignacio Agüero, 2022), we will observe how these record some colonial memories and archives in the Argentine-Chilean Patagonias. We will work with a transdisciplinary methodology that combines studies of transnational history, which seeks points of contact and exchanges between both countries and a description of cinematic poetics with the aim of reflecting on how colonial scars survive in the present and are critically reactivated through cinema. As a result, we propose a relational geography that is evident in the poetics of audiovisuals, which seek to construct border stories, since they have blurred borders between past and present, and between fictional and documentary elements.

**Keywords:** Binational Patagonia; Archives; Colonial memory; Audiovisual.

## Ecoss coloniais no presente: paisagens e arquivos audiovisuais da Patagônia binacional

**Resumo:** Através de um corpus composto por seis filmes de gêneros diversos: *Orelie Antoine, rey de la Patagonia* (Narcisa Hirsch, 1983); *La película del rey* (Carlos Sorin, 1986); *Un rey para la Patagonia: una Superpro-ducción Subdesarrollada* (Lucas Turturro, 2010); *Rey* (Niles Atallah, 2017); *Gigantes* (Natalia Cano, 2020) y *Notas para una película* (Ignacio Agüero, 2022), observaremos como registram algumas memórias e arquivos coloniais na Patagônia Argentino-Chilena. Trabalharemos com uma metodologia transdisciplinar que combina os estudos da história transnacional, que busca os pontos de contato e trocas entre os dois países e a descrição da poética cinematográfica com o objetivo de refletir sobre como as cicatrizes coloniais sobrevivem no presente e são atualizadas criticamente através do cinema. Como resultado, apresentamos a proposta de geografia relacional que fica evidente na poética dos audiovisuais, que buscam construir histórias de fronteira, uma vez que têm fronteiras borradas entre passado e presente, entre elementos ficcionais e documentais.

**Palavras-chave:** Patagônia binacional; Arquivos; Memória colonial; Audiovisual.

## Introducción

Los estudios transnacionales consideran al territorio patagónico como una región binacional, conformada por Argentina y Chile. Este es un espacio cuya identidad se define por ser “frontera”. Estos dos países poseen procesos históricos y políticos similares, ambos están atravesados por imaginarios geográficos marcados por una fuerte influencia colonial europea y en algunas oportunidades funcionan “espejados” (Benedetti; Laguado, 2013). Tomaremos “enfoques relacionales” (Benedetti, 2011) en torno al territorio, que hacen hincapié en las relaciones fluidas transfronterizas y, de este modo, conciben a las fronteras como espacios relacionales, de cruce, de contacto, de intercambio y tensión. En este sentido nos parece pertinente invocar la noción de “estancia entre” o *in between* propuesta por Homi Bhabha (2002). Una “estancia entre” que instaaura un espacio tercero que deslinda lo uno de lo otro, los mantiene en fricción y los pone en crisis.

Buscaremos entonces invocar los pasados histórico-político coloniales de la Patagonia binacional, a través de un análisis de casos de distintos audiovisuales de Argentina y Chile que pertenecen a variados géneros cinematográficos: documental, cine experimental, ensayo, ficción y géneros híbridos. A través de ellos nos preguntamos ¿qué tienen para decirnos los archivos del pasado colonial sobre el presente de este territorio? ¿Cómo los ejercicios de memoria audiovisual pueden iluminar y revisar los relatos del pasado?, ¿qué cicatrices han quedado abiertas?

Comenzaremos con cuatro películas que trabajan con la figura de Antoine de Tounens, personaje “desfasado” de la historia, que el 17 de noviembre de 1860, por un decreto redactado por él mismo, afirmó que las regiones de la Araucanía y la Patagonia oriental no necesitaban depender de ningún otro estado. Fue así como fundó el “Reino de la Araucanía”, proclamándose soberano bajo el nombre de Orélie Antoine.

Nos resulta llamativo que la historia haya sido abordada al menos cinco veces en diversos géneros cinematográficos: primero desde la Argentina, en la película inconclusa *La Nueva Francia*, que Juan Fresán comenzó a filmar en 1971, pero que debió abandonar. Luego, desde el cine experimental, con el corto de Narcisa Hirsch *Orélie Antoine, rey de la Patagonia* (1983). Pocos años después, en *La película del rey* (1986), ficción de Carlos Sorín, inspirada en aquel frustrado rodaje de Fresán en el que él trabajó como director de fotografía. En 2004, Fresán se contactó con el artista Lucas Turturro para que lo ayudara a retomar su proyecto. Pero ese mismo año, Fresán falleció. A pesar de ello, Turturro decidió continuar. Exhumó materiales inéditos, volvió a sus escenarios originales y acopió testimonios, así fue como realizó el documental *Un rey para la Patagonia: una Superproducción Subdesarrollada* (2010). Y, por último, desde Chile, la película *Rey* (2017) del cineasta Niles Atallah, ficción enrarecida, en la que abundan los seres oníricos que también utiliza recursos propios del cine experimental.

Continuaremos con dos películas recientes que también trabajan con otros dos personajes pertenecientes a la historia colonial europea en esta región. En primer lugar, *Gigantes* (2020), de la realizadora argentina Natalia Cano, filmada en comunidades mapuche-tehuelches en los territorios recuperados de la provincia de Chubut, Argentina. Este documental trabaja, desde una perspectiva decolonial, con el libro *Viaje a la Patagonia*, del conde Henry De La Vaulx, quien en 1896 realizó un viaje

de 18 meses en el que recolectó restos humanos para analizar la posibilidad de que los gigantes de estas tierras<sup>1</sup> fueran el vínculo perdido entre el hombre de la edad de piedra y el hombre moderno. En ese viaje científico colonial, De La Vaulx roba<sup>2</sup> el ajuar funerario y los restos del hijo del cacique tehuelche Liempichún Sakamata, y los lleva a Francia, donde estuvieron expuestos hasta el año 2009 en vitrinas en el Museo del Hombre.

Y, por último, tomaremos *Notas para una película* (2022) del cineasta chileno Ignacio Agüero, un documental híbrido que fue filmado en la Araucanía chilena o *Wallmapu*, según la denominación del pueblo mapuche. La última película de Agüero está inspirada libremente en el libro *Diez años en Araucanía 1889-1899*, de Gustave Verniory, ingeniero que en 1889 llegó desde Bruselas a la estación de Angol, puerta de entrada a la Araucanía chilena. Verniory fue el encargado de realizar la extensión de la línea ferroviaria de Victoria a Toltén, uniendo así la zona central con el sur del país. Arribó a esas tierras cuando estaban ya “pacificadas”, es decir, luego de la “chilenización” del territorio que implicó el genocidio a los pueblos originarios cometido por el Estado chileno.

Para el análisis de los filmes, proponemos un marco teórico transdisciplinario que combina estudios geográficos con análisis estéticos. Analizaremos cómo en estas películas se aborda la tensión y el conflicto colonial territorial a través de distintos recursos cinematográficos<sup>3</sup>: la superposición de temporalidades y paisajes a través de la utilización de archivos, la hibridación entre géneros (lo documental, lo ficcional), y la presencia de una estética procesual, donde la intervención de los directores pone en escena elementos meta cinematográficos, que evidencian las dificultades de hacer una película. Finalmente, en las conclusiones propondremos observar cómo estas construcciones estéticas traen al presente cicatrices de la memoria colonial, presentes en todo el territorio latinoamericano. Además, exploraremos cómo estas películas pueden crear un espacio de restitución de memorias silenciadas.

### Breve historia de algunas cicatrices coloniales en la Patagonia binacional

Consideramos que las anécdotas coloniales que aparecen narradas en estas películas instauran la posibilidad de repensar a la Patagonia como una región binacional y, en este sentido, como un espacio que condensa múltiples contradicciones: entre la forma de vivir el espacio y el tiempo de los pueblos originarios que habitan esa región y la forma que proponen los proyectos coloniales europeos, y también los proyectos coloniales locales, tanto el argentino como el chileno, que buscaron integrar esos territorios a la incipiente identidad nacional. Esta condición contradictoria se verá de manifiesto en los distintos

---

<sup>1</sup> El nombre Patagonia proviene de la leyenda de los gigantes descrita en el diario de Antonio Pigafetta, cronista de la expedición de Magallanes-Elcano (1519-1522). Allí, dice que los hombres que encontraron, luego de dos meses en tierra, eran tan gigantes que los colonizadores apenas le llegaban a la cintura, y de ahí es que reciben el nombre de “patagones”. Años después, en sus diarios, Charles Darwin refirió que la altura de “los famosos gigantes patagones” era de “6 pies”, es decir, 1,82 m, aunque “algunos son más altos”. Otros expedicionarios, que registraron la Patagonia antes que él, describen que medían entre 2 y 2,7 m.

<sup>2</sup> De La Vaulx se llevó 14 esqueletos completos y cientos de cráneos a Francia, dejando tumbas vacías. Para más información Página 12 (2022).

<sup>3</sup> En un trabajo anterior, hemos analizado dos películas de las Patagonias chilenas en relación con las estéticas científicas y naturalistas presentes en las primeras exploraciones europeas en las Patagonias: la de Fernando Magallanes en el siglo XVI y la de FitzRoy y Darwin en el siglo XIX (Gattás Vargas, 2017).

abordajes del espacio que se realizan en estos filmes donde las conquistas y exploraciones europeas de los siglos XVI y XIX se vinculan directamente con la llegada de Orélie Antoine en 1858, Verniory en 1889 y La Vaulx en 1896.

La lógica dicotómica de “civilización y barbarie” se manifiesta también en la tensión centro-periferia representada por las ciudades de Buenos Aires y Santiago, espacios cuya identidad ya está fijada. Recordemos que la Patagonia fue la última región en incorporarse a los territorios nacionales de ambos países. Como muestra la geógrafa Carla Lois (2018), antes de la Conquista del desierto en Argentina, la Patagonia era un *blank*, un espacio a completar: “En este mapa<sup>4</sup>, de fina y mesurada factura, un discreto blanco cubre casi toda la Patagonia” (Lois, 2018, p. 121). Luego, ese *blank* es nombrado “desierto”; para la Argentina, la Patagonia se vuelve visible a través de los mapas de Manuel Olascoaga<sup>5</sup> y la cámara de fotos de Antonio Pozzo, quienes acompañaron esta expedición colonial.

La Araucanía es la IX Región de Chile, de las XVI que componen el país, y se la considera la puerta de entrada hacia el sur. Según Fabien Le Bonniec (2014), también es denominada “La frontera” porque es un “espacio social fronterizo” donde se mantuvieron relaciones multiseculares e interculturales entre las poblaciones mapuche y las de origen europeo y criollo. Si bien durante muchos años esta región no tuvo una representación pictórica, los imaginarios en torno a sus paisajes fueron llegando a través de crónicas de viajes de conquista. El imaginario paisajístico previo a la Pacificación de la Araucanía estaba asociado a la “selva virgen”, a pesar de que la región ya estaba habitada por comunidades de indígenas y mestizos.

En Chile el genocidio de los pueblos originarios del sur fue llevado adelante por una campaña estatal, dirigida por Cornelio Saavedra Rodríguez denominada Pacificación de la Araucanía u Ocupación de la Araucanía (1861-1883). Unos años después, en Argentina, aconteció un proceso similar de colonialismo interno, la ya mencionada Campaña del desierto (1878-1885), dirigida por el Gral. Julio Argentino Roca. Ambos países compartieron la voluntad de nacionalizar y “civilizar” el paisaje a través de un colonialismo interno (argentinizador o chilenezador) que tomó como referencia al colonialismo externo (europeo) anterior. En ambos países se buscó transformar el paisaje; convertir las “tierras boscosas en terrenos productivos” (Le Bonniec, 2014, p. 69), en el caso chileno, y “civilizar el desierto”, en el caso argentino.

Según algunos investigadores, como Paola Cortés-Rocca (2011) y Rodrigo Booth y Catalina Valdés (2016), podemos vincular estos procesos y las palabras “pacificación” y “desierto” a la categoría estética de lo “sublime” sobre el paisaje, dado que ambas palabras proponen un espacio abismal a conquistar. “Pacificar” opera aquí como un eufemismo de dominar y colonizar un espacio que se sabe habitado; y “desierto”, como metáfora del vacío, de lo salvaje, de la barbarie, donde se considera que más

---

<sup>4</sup> Se refiere al mapa confeccionado por Arthur von Seelstrang y André Tourmente para la Exposición universal de Filadelfia (1876).

<sup>5</sup> José Manuel Olascoaga (1835-1911), ingeniero, militar y explorador, quien posteriormente se consagró como el primer gobernador de Neuquén desde 1885 hasta 1891. El general Julio Argentino Roca lo designó como jefe de la Secretaría Militar del Ministerio de Guerra. También fue el jefe de la oficina topográfica militar, antecesora del Instituto Geográfico Militar (IGM) fundado en 1904.

que habitantes hay “intrusos”.

En la región patagónica de los dos países en formación, acontece un proceso en paralelo en el que ambos llegan a una idea similar de “belleza”, que responde al canon de belleza europea, tomando como metáfora la paisajística suiza. Esta idea puede verse de manera explícita en términos como “Suiza argentina” (Navarro Floria, 2008) que responde a la franja cordillerana de la Norpatagonia y “Suiza chilena” (Booth, 2010), del otro lado de la cordillera. Ambas denominaciones, con sentidos cambiantes, fueron sedimentando la idea de un paisaje vacío.

Dado que los audiovisuales que analizaremos trabajan con el conflicto colonial que atraviesa a los territorios patagónicos y sus comunidades originarias, seguiremos el planteo de Le Bonniec:

La cuestión del paisaje y sus transformaciones es una de esas dimensiones que han de tomarse en cuenta a la hora de intentar de explicar el “conflicto mapuche”, no solo porque la “invasión” del territorio mapuche tiene como consecuencia la destrucción y la reconfiguración de sus paisajes, sino también porque las representaciones paisajísticas han estado, desde siempre, en el meollo de los enfrentamientos simbólicos en que se busca nombrar, clasificar y por tanto tomar control del territorio mapuche (Le Bonniec, 2014, p. 62).

En este sentido nos preguntamos ¿Qué representaciones paisajísticas transmiten estas películas?, ¿cómo reconfiguran los paisajes?

### **Ecos coloniales que resuenan en el presente a través de seis películas**

En un artículo reciente, titulado *Wallmapu in Contemporary Chilean Cinema: Struggles over Indigenous Land* (Pinto et al., 2023), los autores plantean que en el territorio chileno se introducen tres tipos de colonialismo sobre el pueblo mapuche: “*that of being (denial of the Mapuche lived experience), of knowing (denial of Mapuche selfknowledge), and of dwelling (the eradication of the connection between human beings and nature)*”<sup>6</sup> (Pinto et al., 2023, p. 59).

A continuación, mencionaremos brevemente las estrategias cinematográficas de las películas para trazar los distintos abordajes sobre los ecos de las memorias coloniales y sus resonancias en el presente. Para ello, haremos una breve descripción de cada una de ellas ordenadas cronológicamente.

#### **Películas sobre Orélie Antoine, “rey” de la Patagonia**

Antes de comenzar a visitar las películas, deseamos introducir brevemente la historia de Orélie Antoine. Historia que tiene algo de leyenda y algo de delirio; algunos investigadores lo consideran un aventurero, otros un loco y hay quienes creen que fue un agente de Napoleón III.

Orélie Antoine de Tounens nació en 1825, en el seno de una familia noble, en Francia. Se cuenta que cuando leyó el poema épico *La Araucana*, de Alonso de Ercilla en el que se describe la lucha de los mapuches contra los conquistadores españoles en la región de la Araucanía, en el centro de Chile,

<sup>6</sup> “El colonialismo del ser (negación de la experiencia vivida mapuche), el del saber (negación del autoconocimiento mapuche), y el de la vivienda (la erradicación de la conexión entre los seres humanos y la naturaleza)” (Pinto et al., 2023, p. 59, traducción nuestra).

lindante con Argentina, Antoine quedó fascinado por la lucha independentista de los mapuches. Atraído por la causa, decidió que quería convertirse en su líder y crear un reino propio en Sudamérica. A finales de la década de 1850, viajó a Chile y se hizo llamar “príncipe De Tounens”.

El falso rey sostenía que la Araucanía nunca le había pertenecido legítimamente al Imperio español, dado que el rey Fernando IV había acordado la independencia de la nación mapuche en el Tratado de Quilín, ratificado en 1643. Por ende, Orélie Antoine consideraba que esa región era “tierra de nadie” y denunciaba que el gobierno chileno buscaba ocupar la zona de forma ilegal, postura que le permitió aliarse con los *longko* mapuches en su lucha contra las autoridades chilenas. Bajo la promesa de obtener apoyo diplomático francés para la lucha mapuche, en noviembre de 1860, Tounens declaró a esa región “Reino de la Araucanía” y se autoproclamó su monarca, bajo el nombre de Orélie Antoine I. A los pocos días, “anexó” a su reino la enorme región de la Patagonia argentina, nombrándose a sí mismo “rey de la Araucanía y la Patagonia”.

Orélie Antoine también promulgó la constitución de su territorio, que en Europa se conoció con el nombre de Reino de Nueva Francia. Creó los símbolos básicos para constituir una Nación: primero una bandera (azul y blanca en franjas horizontales, un escudo con figuras representando a la libertad, la justicia, la agricultura, el comercio y la industria, que curiosamente es muy similar a la actual provincia de Río Negro en la Patagonia argentina) y, posteriormente, en 1874 se realizó la acuñación de una moneda de cobre de 30 mm de diámetro. En 1864, el músico alemán Guillermo Frick, residente en Valdivia, compuso, por pedido del propio monarca, el “Himno Real a Antonio Orélie I”.

El 05 de enero de 1862 Orélie Antoine fue arrestado por las autoridades chilenas, encarcelado y declarado “loco” por un juicio del tribunal de Santiago. En octubre de ese año, fue expulsado a Francia. Más tarde, en tres oportunidades, intentó regresar a la Araucanía para reclamar su reino, pero fue expulsado todas las veces.

A continuación, deseamos indagar sobre cuatro películas que, desde distintos tiempos presentes y desde ambos países, recuperan este hecho histórico.

### *Orélie Antoine, rey de la Patagonia*

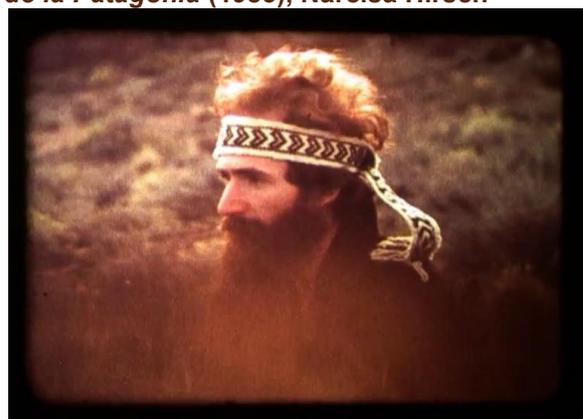
En este medimetraje experimental (1983) realizado por Narcisa Hirsch, la historia está construida por elementos híbridos que pertenecen a distintos géneros: por un lado, las tomas documentales que retratan paisajes patagónicos y los retratos de los habitantes que miran a cámara; por el otro, escenas ficcionales y experimentales con el actor que interpreta al falso rey.

El video comienza con objetos y archivos históricos: la moneda de la Nueva Francia, textos subrayados que cuentan la historia, y fotografías de archivo, pero, poco a poco, se va abismando en el paisaje, hay un largo plano secuencia navegando por un río, como invocando la idea de exploración por medio de la navegación. Hacia el final se recupera el hilo narrativo mediante estrategias propias de la ficción: el actor Eduardo Lauría interpreta al rey, al cual vemos caminando y corriendo por el paisaje patagónico, como si quisiera fusionarse con él. Asistimos, finalmente, a la escena de su autocoronación,

en soledad, con un *trarilonco* (del *mapudungún*: “ata-cabeza”), una cinta tejida para la frente utilizada por el pueblo mapuche.

La toma final nos muestra la foto de archivo del falso rey superpuesta por el paisaje. De este modo, consideramos que la descripción que prevalece en el video de Hirsch se vincula con una idea romántica que posee Orélie Antoine con relación a los territorios lejanos, la posibilidad de mezclarse y fusionarse con la “otredad”, ya sea de la naturaleza patagónica como de la cultura de los pueblos originarios. Los ecos del colonialismo que trae se vinculan con el saber, manifestado en los archivos del inicio, y la vivienda, dado que en el final se hace énfasis en la importancia del hábitat natural.

**Imagen 1: Fotogramas de *Orélie Antoine rey de la Patagonia* (1983), Narcisa Hirsch**



**Fuente:** Hirsch (1983).

### *La película del rey*

Realizada pocos años después (1986), la ópera prima de Carlos Sorín, está inspirada en el rodaje frustrado de Juan Fresán, cuyo título era *La nueva Francia*, nombre del país que fundó Orélie Antoine de Tounens, al autoproclamarse rey de la Patagonia. En esta ficción se desarrolla un “*film dentro del film*”. Su protagonista es David Vass, director de cine interpretado por Julio Chávez, que desea hacer una representación de la historia de Orélie Antoine y para ello se convierte, paulatinamente, en un delirante que lucha contra todo para poder hacer esa película, hasta quedar solo. Esta película sucede en el contexto de la postdictadura argentina y propone, en cierto punto, leer el presente en clave histórica.

La ciudad de Buenos Aires es el espacio donde se planifica el rodaje, pero luego, al llegar a la Patagonia para realizarlo, los planes se fueron disolviendo y el director se convirtió en un delirante luchando en soledad por sacar la película a flote.

Hay un doble movimiento de mitificación y desmitificación del territorio patagónico. Por un lado, se resaltan las construcciones ficcionales de los espacios, las imágenes preconcebidas de los conquistadores coloniales como “paraíso” o desierto “vacío”. La Patagonia se construye como un ámbito abierto, propicio para la concreción de un proyecto: para Orélie Antoine de Tounens fundar una monarquía; para David Vass, filmar su película. Pero ambos casos están signados por el fracaso. Paula Rodríguez Marino y Facundo Iriarte (2020) perciben que en esta película se presentan elementos de la novela geográfica que menciona Bajtín (1989, p. 256) porque se ofrece “un punto de referencia, escalas

de valores, vías de aproximación y valoración, que organiza el modo de ver y de entender los países y las culturas ajenas”. Esta misma categoría puede aplicarse al mediometraje de Hirsch, especialmente por su relación romántica con la naturaleza.

**Imagen 2: Fotogramas de *La película del rey* (1986), Carlos Sorín**



**Fuente:** Sorín (1986).

### *Un rey para la Patagonia: una superproducción subdesarrollada*

El cineasta Lucas Turturro recibe “nueve rollos de celuloide y un guion destartalado” del diseñador gráfico Juan Fresán. La misión era retomar juntos una película abandonada en 1974 antes del exilio a Venezuela. Pero Fresán muere, cerca de los rollos de película, y Lucas queda con un legado, heredó una tarea: “Hacer una película junto a un muerto” como dice su voz en *off*, que aparecerá a lo largo de la película recomponiendo el arduo proceso de hacerla.

*Un rey para la Patagonia: una superproducción subdesarrollada* (2010) es un relato desordenado, no cronológico, que alterna entre imágenes color y blanco y negro. La puesta en escena muestra algunos dispositivos de la época: una televisión roja, una máquina de escribir, un borrador del guion – con tachaduras incomprensibles – y también, aparecen algunos personajes entrevistados como el sociólogo Christian Ferrer, el artista y amigo Pedro Roth, el editor Daniel Divinski, la diseñadora Mary Tapia, el cineasta Carlos Sorín.

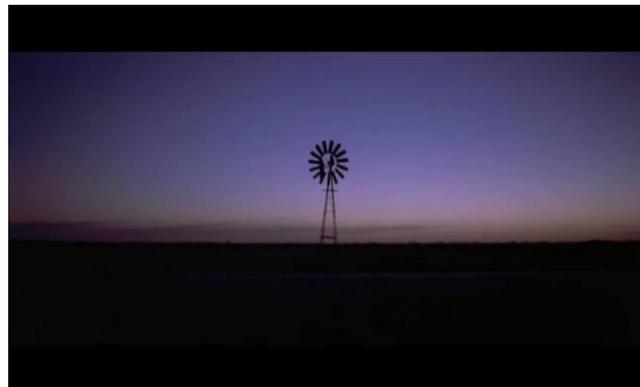
Los testimonios buscan reconstruir tanto la figura de Juan Fresán como su proyecto trunco, que nos habla, a su vez, de una historia incompleta. También aparece la locación original de la película casi 40 años después: Turturro y su equipo viajan durante una semana a Viedma y Carmen de Patagones<sup>7</sup> para tomar imágenes en los mismos escenarios naturales usados por Fresán en el verano de 1972.

En pantalla vemos cómo múltiples archivos aparecen y desaparecen, en el doble movimiento: archivos nostálgicos de la película que no fue, se cruzan con los personales de Fresán, donde vemos las idas y vueltas del rodaje, los problemas económicos de su director y su exilio. Archivos que se interrumpen, que luchan entre sí y que dialogan con el presente: la película que pudo ser y la que está

<sup>7</sup> Recordemos que unos años después, en 1986, el presidente Raúl Alfonsín elaboró el Proyecto Patagonia y Capital, un plan para trasladar la Capital Federal al Distrito Federal Viedma-Carmen de Patagones y así descentralizar y desburocratizar el poder político y separarlo del poder económico del país.

siendo, Viedma ayer y hoy, y en ese juego buscan contar una historia tan delirante como trunca. En el final del documental, Turturro le pregunta a los entrevistados: “¿Cuál sería un buen final para esta película?” y cada uno da una respuesta distinta, dejando así un final abierto, polifónico, que muestra la imposibilidad de heredar un cierre.

**Imagen 3: Fotogramas *Un rey para la Patagonia: una superproducción subdesarrollada* (2010), Lucas Turturro**



**Fuente:** Turturro (2010).

### Rey

La película (2017) dirigida por el cineasta chileno Niles Atallah es una ficción-experimental que problematiza la veracidad del pasado, mediante la capacidad de interpretación y reconstrucción de un relato cinematográfico, construyendo ficciones en los vacíos que la evidencia histórica no pudo completar.

Parte central de la película se encuentra en la puesta en escena teatral del juicio que hace el Estado chileno a Orélie Antoine. Allí vemos personajes enmascarados situados en un espacio vacío. En este filme la ciudad de Santiago de Chile es el lugar de “la ley”, donde se juzga a Orélie Antoine. En las escenas de su viaje por la Araucanía, Orélie viaja acompañado del personaje de Rosales, un campesino que contrató para guiarlo y traducir del *mapudungún*. Si bien estas escenas tienen una representación mayormente realista, irrumpen seres oníricos, como hombres con cabeza de caballo o criaturas hechas de elementos de la naturaleza.

Atallah también utiliza recursos visuales plásticos, como la animación o el material de archivo. Como cuenta Ana Fernández (2017, s./p.):

Varias escenas fueron filmadas con celuloide que fue tratado de una manera específica para mostrar explícitamente la distorsión que produce el tiempo. El director enterró el celuloide para luego rescatarlo y exponer los daños físicos que sufrió. Se observa una evolución de recursos visuales a medida que avanza la historia, las líneas narrativas se funden en un caos de imágenes de distintas procedencias, descomposición, óxido, manchas, vacíos y colores; repitiendo ciertos momentos agregando detalles y diálogos que antes se habían omitido, frases en *mapudungún* reiterativas, material de archivo de lugares lejanos y películas de otro tiempo. Hace dudar al espectador de las intenciones de todos, como si se tratase de una mezcla confusa de sueños y recuerdos contaminados.

Imagen 4: Fotogramas Rey (2017), Niles Atallah



Fuente: Atallah (2017).

## Documentales sobre Henry de La Vaulx y Gustave Verniory

### *Gigantes*

La película (2020) comienza con la voz en *off* de la directora contando un sueño vívido, en el que se encuentra con los huesos de su abuelo muerto. Este sueño la conecta con la experiencia de haber estado presente en la exhumación de Margarita Foyel<sup>8</sup> en 2015. Allí conoce a Cristina Liempichún, quien se encuentra luchando por la restitución de los huesos y pertenencias de Sakamata Liempichún, proceso de lucha que será el centro del relato audiovisual.

A través de un largo paneo vemos paisajes de la estepa patagónica, al sudoeste de Chubut, a lo lejos montañas, pero rápidamente ese paisaje se da vuelta, el cielo se vuelve tierra y viceversa, y luego el movimiento de cámara pone el cielo a la derecha, el cielo a la izquierda, rompiendo con la perspectiva propia del paisaje canónico instaurado por la pintura occidental. Los sueños irán tejiendo los relatos del documental, especialmente en los testimonios de las mujeres, pero también del *longko* Mauro Millán, quién cuenta cómo comenzó su actividad con el *retrafe*, lo cual podríamos traducir como “platero”, a través de un llamado en sus sueños.

Nutrida por diversos testimonios de los integrantes de la comunidad tehuelche-mapuche Sakamata Liempichún del Paraje Payagniyeyo, ubicado en cercanías de la localidad de Alto Río Senguer, donde vive la familia Liempichún, y de la comunidad mapuche Pillán Mahuiza, en Corcovado, la cineasta comienza a indagar sobre los modos de vida: las costumbres, la persistencia de los ritos y la importancia de los elementos naturales, como puede verse en el testimonio de Adelina Reynahuel quien se reencuentra con un peral que había sembrado su abuela. Y también reflexiona respecto de sus luchas cotidianas por la recuperación de los territorios ancestrales, la reapropiación o autorreconocimiento de su identidad tehuelche-mapuche y la restitución de los restos de sus ancestros. Cano, al registrar estos testimonios, hace eco de la propuesta de Le Bonniec (2014, p. 79), quien nos dice: “la lucha de los mapuche se levanta tanto por un territorio como por un paisaje [...] por el que estopa anclado en una memoria que articula

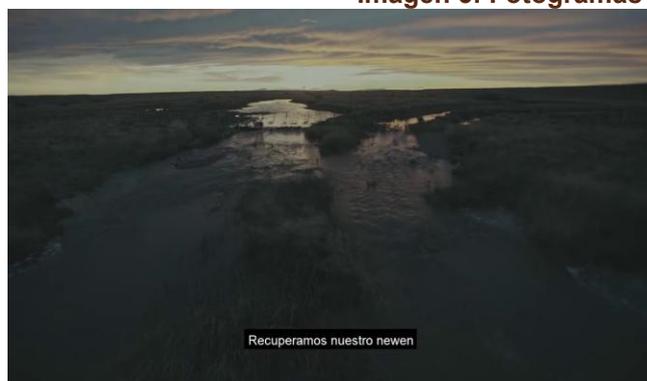
<sup>8</sup> Margarita fue la hija del “cacique Foyel”. Murió a los 33 años mientras permanecía cautiva en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, tras ser capturada por el Ejército durante la mal llamada “Conquista del desierto”. Sus restos se encontraban en una de las colecciones del museo y en 2015 fueron enterrados en la comunidad mapuche de Las Huaytekas, al sur de la ciudad de Bariloche, provincia de Río Negro.

espacios reticulares, lugares sagrados y ceremoniales, espacios asociados al cultivo y uso de plantas, sitios históricos (Le Bonniec, 2014, p. 79).

La otra voz en *off* que aparece en esta película es una lectura en francés de los diarios de Henry de La Vaulx. Allí narra fragmentos su viaje, aparecen paisajes superpuestos de las imágenes filmadas en la actualidad con imágenes de archivos del pasado en color sepia (min 32:52). Pero principalmente, esta voz cuenta cómo al desenterrar al hijo del cacique encuentra el cuerpo vestido y rodeado de sus pertenencias lo cual constituye “una prueba irrefutable de la creencia de los indios en otra vida material futura” (min 21:14). En el minuto 58.30 del documental se narra cómo de La Vaulx abre la tumba del cacique, constata que mide 1,98 m<sup>9</sup> y lo descuartiza para llevárselo. La cámara registra ahora paisajes de Francia, la residencia de la familia Le Vaulx y el Museo del Hombre en París, mientras el relato de Henry continúa: “Por un minuto, me espanto de mí mismo” (min 58:47); “uno no descuartiza a un hombre sin sentir cierta emoción” (min 1:00:47); “¡Esto parece una locura!, pero tengo una buena excusa porque llevaré a Francia un buen ejemplar de la raza india. ¿A quién le importa que este tehuelche descanse en un hueco de la Patagonia o en un museo detrás de una vitrina?” (min 1:01:06).

Poco a poco la directora deja de ser una voz *off* para aparecer de cuerpo presente en la segunda mitad de la película. La vemos participando en programas de radio en Francia y en la reunión con la Comisión de apoyo al pedido de restitución. Frente a cámara comienza a problematizar sobre las dificultades de hacer el documental, como, por ejemplo, el acceder gratuitamente a las fotos de archivo tomadas por La Vaulx.

**Imagen 5: Fotogramas Gigantes (2020), Natalia Cano**



Fuente: Cano (2020).

### *Notas para una película*

El cineasta chileno Ignacio Agüero define al documental como “una lectura del espacio”. De esta definición surge el título del libro de las investigadoras chilenas Valeria de los Ríos y Catalina Donoso

<sup>9</sup> Como muestra la historiadora Susana Bandieri (2005, p 18): “Para algunos, debió ser el tamaño desmedido de los pies de los tehuelches meridionales con que se encontraron los navegantes, de altura bastante superior a la media europea de la época. O tal vez al aspecto “tosco y rústico” que se atribuyó a los habitantes de estas tierras (patan en español, patao, en portugués – el idioma de Magallanes – o pathaud en francés). Para otros la afición a las novelas de caballería del propio capitán, específicamente de una, titulada Primaleón, publicada en Salamanca 1512, donde el héroe capturaba en una remota isla semisalvaje un gigante llamado Patagón”.

(2015, p. 71), en el que se abordan diversos aspectos del cine de Agüero, entre ellos su forma de hacer “cine dentro del cine”<sup>10</sup>, la cual está presente a lo largo de toda su filmografía. Y este último trabajo no queda fuera de esta obsesión. *Notas para una película* (2022) está filmada principalmente en blanco y negro, pero en ella conviven pequeños fragmentos audiovisuales en color, como un cortometraje del prolífico cineasta chileno Raúl Ruiz<sup>11</sup>, y un material casero que corresponde a un viaje del director. Sus archivos audiovisuales personales, ya sea personales o fragmentos de otras de sus películas, tomas descartadas etc. están siempre presente, están en sus películas. Pero también hay archivos audiovisuales ajenos, de los Hermanos Lumière o Joris Ivens, que se combinan con fotografías tomadas por el ingeniero belga donde retrata las comunidades originarias y la construcción del ferrocarril.

Similar a la operación que se realiza en *Gigantes*, las fotos de archivo se comparan al registro del pasado con filmaciones del lugar en la actualidad. Otros elementos que aparecen en esta película son las entrevistas a las comunidades mapuche y el retrato de los espacios patagónicos: bosques (donde Verniory se emociona ante la “naturaleza virgen”), ríos, bares, estaciones de trenes abandonadas y los imaginarios y fantasmas que invocan.

Esta película empieza con la imagen de un mar y un barco, y luego la estación de tren de Angol, hoy inexistente. Ahí empieza el juego de la representación: el director nos habla directamente mirando a cámara, un actor vestido de época (Alexis Masprouve) comienza a actuar, hace la mímica de bajar de un tren en un espacio vacío, un tren fantasma. En esta escena inicial, con un paneo de 360 grados, se condensan los principales temas de la película: una breve historia de la Araucanía, del colonialismo, la relación entre presente y pasado, entre paisaje y textos. Y también se clava bandera sobre su forma narrativa: la teatralidad juguetona. Verniory lee un guion frente a cámara en el que historiza sobre los avances coloniales en la Patagonia chilena: primero el proyecto fallido de Orélie Antoine de Tounens (1860) y luego la Conquista realizada por Cornelio Saavedra (1883), y finaliza: “Seis años después llegaba yo a una tierra ‘pacificada’... para abrir la selva y construir vías y puentes para el ferrocarril” (min 5:33).

Agüero, como en muchas de sus películas, deja en evidencia las mediaciones de hacer cine, por ejemplo, la aparición lúdica del equipo de rodaje, las indicaciones que él da como director. En la primera mitad de la película hay negros que separan las escenas o las unidades de sentido, como puntuaciones que nos remiten a la idea de notas del título, de notas de proceso y a la consciencia de película antes que de la Historia con mayúsculas, a pesar de estar trasponiendo un libro histórico. Otra dimensión del juego se encuentra en los elementos sonoros que generan disyunción con las imágenes y construyen lo invisible y lo perdido a través del sonido: un tren que no vemos, pero suena, un galopar de caballos invisibles, una guerra en la oscuridad. Dimensión que pareciera invitar a los(as) espectadores a cuestionarse ¿en qué creemos? ¿en lo que vemos o lo que oímos?

<sup>10</sup> Agüero trabaja con esto desde su cortometraje de años estudiantiles como *Hoy es jueves cinematográfico* (1972), pasando por *Como me da la gana I* (1985), *El otro día* (2012), hasta *Nunca subí el provincia* (2019).

<sup>11</sup> En el cortometraje *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), Raúl Ruiz crea una oposición entre el discurso de Salvador Allende celebrando el borrador del gobierno de una nueva ley indígena (promulgada un año después) y las palabras confrontativas de una familia mapuche hablando en *mapudungun*.

Imagen 6: Fotogramas *Notas para una película* (2022), Ignacio Agüero

Fuente: Agüero (2022).

### Conclusiones. La actualidad del pasado: por una geografía audiovisual relacional

En este trabajo hemos recorrido películas de distintos géneros cinematográficos que abordan hechos históricos que evidencian las contradicciones y complejidades propias de la colonización de un territorio; que, traen al presente, a través de distintos usos del archivo, cicatrices y utopías de una historia no resuelta: la convivencia con los pueblos originarios, la restitución de sus territorios, su cultura, de sus restos.

Cada uno de estos filmes recupera, desde su propio presente, memorias coloniales del pasado que iluminan y revisan los relatos del pasado que han dejado cicatrices en el territorio patagónico. Considerando los tres tipos de colonialismo propuestos por Pinto et al. (2023), observamos cómo en al menos tres de estas películas (Atallah, Agüero, Cano) aparecen como personajes los pueblos originarios de las Patagonias, sujetos que prácticamente no habían sido visibilizados en el cine anterior y se rescatan sus saberes y sus formas de vida en el contexto de sus comunidades.

Las películas en torno al hecho histórico del rey de la Patagonia lanzan preguntas en distintas direcciones: nos recuerdan que la convivencia entre los pueblos originarios de la región y los Estados nación no se ha resuelto; nos invitan a imaginar también la posibilidad de una identidad del territorio patagónico como uno solo que trasciende las fronteras políticas, dado que las experiencias del espacio tiempo de esa región son compartidas. Quizá el utópico reino de Orélie Antoine hubiera podido instaurar un espacio tercero, un *in between* (Bhabha, 2002), que deslinde lo uno de lo otro, la “civilización” de la “barbarie”, el centro de la periferia, tal como se lo plantearon ambos estados, en el proceso de colonización de los pueblos originarios. Con el personaje de Verniory, Agüero pone en escena el fracaso del proyecto del ferrocarril en Chile. En su película vemos las vías vacías, estaciones abandonadas y trenes que hacen ruido pero son invisibles.

Como hemos visto, las poéticas desplegadas por cada cineasta son diferentes en cada caso y utilizan recursos tanto de la ficción (Sorín y Hirsch), lo documental (Cano, Turturro, Agüero y Hirsch), lo experimental (Hirsch y Atallah) y lo híbrido (Agüero, Turturro y Atallah), muchas de ellas apropiándose de los documentos históricos o incluso, inventando y ficcionalizando los archivos (Atallah, Agüero, Hirsch y Turturro).

Estas películas iluminan parte de esta historia, la traen a su tiempo presente, ven cómo rebota el eco de las historias de Orélie Antoine, De La Vaulx y Verniory en los paisajes patagónicos que se encuentran en redefinición. Y al mismo tiempo, oscurecen algunas zonas, reconociendo que la traducción del pasado al presente es un imposible. Para Pinto et al. (2023, p. 64), “such strategies combine to interrogate the place of film, and of the image itself, as a tentative space of exploration, one that aspires not to identify historical truths but rather to raise questions, through discarded and nontriumphant stories, about how such truths emerge and materialize”<sup>12</sup>.

Los filmes toman las fisuras presentes en toda historia y en toda memoria subrayando sus fracasos: en el documental de Turturro su anécdota personal de “heredar una película” lo lleva a revisar los archivos personales de Juan Fresán y los archivos históricos sobre Orélie Antoine, haciendo paralelismos entre esos personajes y sus proyectos inconclusos. Además, vuelve a filmar los lugares que 40 años antes registró Fresán. En Sorín el mismo hecho histórico desata una ficción enrarecida, donde el mismo rol del cineasta es cuestionado, dado que el personaje del director (Julio Chávez) se identifica o mimetiza con el personaje que intenta retratar. En Hirsch el retrato del entorno natural tiene un rol predominante y el rey francés trae la utopía romántica de la convivencia armoniosa con la naturaleza y con los pueblos originarios. En Atallah, la apuesta al relato coral y onírico crea una disonancia en la que la burocracia institucional y la arbitrariedad abstracta de las fronteras chocan con el universo propuesto por el delirante francés. Cabe aclarar que esta disputa aún tiene actualidad: el 24 de marzo de 2018, en París, el Consejo de Regencia entronizó a Federico I, heraldista de Toulouse, Francia, como Rey de la Araucanía y Patagonia (Passarello, 2018). En la ceremonia estuvo presente una delegación mapuche de Puerto Montt, Chile, dirigida por la señora Teresa Paillahueque, profesora y consultora Mapuche Williche sobre cuestiones culturales, que viajó especialmente para ser testigo del advenimiento del nuevo príncipe. Pero, al mismo tiempo, Estanislao Parvulesco, su Alteza Real Estanislao I, reafirmó su reclamo de autoridad sobre el trono patagónico.

Y, por último, podemos enmarcar al documental de Cano dentro de la lucha por la restitución de los restos indígenas en nuestro país. Carlos Masotta (2017, p. 81) menciona:

La política nacional de restitución de restos indígenas a comunidades, inaugurada en la década de 1990, es un punto de inflexión en la construcción de memorias indígenas, pero al propiciar el sepulcro que las mismas instituciones del Estado les negaron, ha dado una nueva exposición, ahora honorífica, a dichos restos. Serán las acciones de las organizaciones comunitarias sobre esas políticas la que determinen el derrotero de dichas memorias.

Podríamos poner a *Gigantes* en vínculo con el documental *Damiana Kryygi* (2015), de Alejandro Fernández Mouján, quien narra la historia de una niña de la etnia aché que sobrevivió a la masacre de su familia por parte de colonos blancos y que, posteriormente, se convirtió en objeto de estudio antropológico

<sup>12</sup> Estas estrategias se combinan para interrogar el lugar del cine y de la imagen misma, como un espacio tentativo de exploración, que aspira a no identificarse verdades históricas sino más bien plantear interrogantes, a través de hechos descartados y no triunfantes historias, sobre cómo tales verdades emergen y se materializan (Pinto et al., 2003, p. 64, traducción nuestra).

en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, sitio en el que permanecieron sus restos<sup>13</sup>. El 18 de diciembre de 2009, el Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo dispuso aprobar la restitución de los restos óseos de la joven “Damiana” y el 11 de junio de 2010 fue enterrada en el bosque ancestral de una comunidad sureña de Aché en Paraguay.

Todos estos audiovisuales confluyen en el espacio en tensión de lo que hoy llamamos Patagonias argentino-chilenas. Y a su vez, trazan líneas de relación con otros espacios, a través de los cuales se establece la relación colonial: Francia, lugar de proveniencia de Orélie Antoine y de La Vault, donde por mucho tiempo estuvieron los restos del cacique Sampichuan expuestos en las vitrinas del Museo del Hombre y también Bruselas, lugar de origen de Verniory. La ciudad de Buenos Aires, Argentina, aparece como lugar de centro desde donde se va a filmar la Patagonia. En *La película del rey*, de Sorín, así como en el proyecto inconcluso de Fresán y en la reactualización que hace Turturro, Buenos Aires se erige como punto central. Por otro lado, Santiago de Chile, lugar que representa la ley, donde se realiza el juicio y el “destierro” del falso rey francés.

Los audiovisuales analizados utilizan la construcción ficcional de nuevos sentidos sobre las memorias y reviven y problematizan los sueños políticos que no fueron, recuperando distintos hechos fallidos: un rey que no fue, un colonialismo europeo fracasado (a sabiendas que hubo un otro colonialismo europeo y argentino-chileno que fue en parte “exitoso”), y también recuperan una Patagonia compuesta por territorios y culturas que hoy conforman dos países distintos que debieran ser plurinacionales<sup>14</sup>.

Consideramos que la “identidad fronteriza” binacional del territorio patagónico, que proponen los estudios transnacionales y las geografías relacionales, se pone de manifiesto en los recursos de los audiovisuales analizados, los cuales buscan construir relatos fronterizos, dado que poseen fronteras borrosas entre pasados y presentes, entre elementos ficcionales y documentales. También se cruzan las fronteras de la convención del relato histórico, al construir archivos heterogéneos que incluyen tanto lo personal como lo colectivo, al poner el cuerpo del director y/o directora en escena, y así construir un relato situado, en el que se problematiza el proceso de hacer una película, ya sea por las dificultades burocráticas de acceso a los archivos coloniales europeos (Cano y Agüero) o la imposibilidad de reconstruir y transponer un relato histórico desde el presente (Sorín, Agüero y Atallah).

Todos estos audiovisuales proponen evocar las memorias de lo olvidado, evocar archivos ausentes, los que se perdieron, los que son de difícil acceso o aquellos que quedaron inconclusos. Invocan así la potencia política de narrar lo perdido: revalorizar y visibilizar un proyecto trunco, personajes olvidados o relegados, sueños políticos que no fueron. Buscando en parte, restituir la memoria de los pueblos originarios: sus saberes, sus formas de vida, su relación con lo que llamamos naturaleza.

La naturaleza ha sido considerada por la cultura occidental como algo “exterior” a los seres humanos y a las sociedades, pero en algunas de estas películas lo que es fondo se vuelve figura: lo que

<sup>13</sup> El Museo de la Plata había realizado ya las restituciones del cacique Inacayal a Tecka (Chubut) y de Panghitruz Güor (Mariano Rosas) a Leuvuco (La Pampa).

<sup>14</sup> En el proyecto de la nueva Constitución chilena que fue sometida a plebiscito en 2022 con la presidencia de Gabriel Boric, se planteaba un Estado plurinacional que otorgaría autonomía política y financiera a los indígenas y les permitiría regirse por su propia justicia.

llamamos “naturaleza” y los pueblos originarios. Tal como mencionamos anteriormente, hay una larga y problemática tradición estética de representar a la Patagonia como un territorio natural antes que cultural (Gattás Vargas, 2021), como un espacio vacío asociado a lo sublime y, posteriormente, como un espacio que sigue el canon de belleza europea. Consideramos que la aparición de estos audiovisuales acompaña un proceso político decolonial en el que “los mapuches han retomado las representaciones del paisaje que habían sido utilizadas para legitimar su exterminación y su despojo territorial, económico y político. Así, han erigido como símbolo de resistencia su relación privilegiada con la naturaleza” (Le Bonniec, 2014, p. 81).

## Fuentes

- AGÜERO, Ignacio. *Hoy es jueves cinematográfico*. Santiago de Chile: Ignacio Agüero, 1972.
- AGÜERO, Ignacio. *Como me da la gana I*. Santiago de Chile: Ignacio Agüero, 1985.
- AGÜERO, Ignacio. *El otro día*. Santiago de Chile: Ignacio Agüero, 2012.
- AGÜERO, Ignacio. *Nunca subí el provincia*. Santiago de Chile: Macarena López, 2019.
- AGÜERO, Ignacio. *Notas para una película*. Santiago de Chile: Ignacio Agüero & Asociado, 2022.
- ATALLAH, Niles. *Rey*. Santiago de Chile; Paris: Mômérade; Diluvio, 2017.
- CANO, Natalia. *Gigantes*. Bariloche: INCAA, 2020.
- FERNÁNDEZ MOUJÁN, Alejandro. *Damiana Kryygi*. Buenos Aires: Océano Films; Gema Films; INCAA, 2015.
- HIRSCH, Narcisa. *Orélie Antoine, rey de la Patagonia*. Bariloche: Narcisa Hirsch, 1983.
- RUIZ, Raúl. *Ahora te vamos a llamar Hermano*. Santiago de Chile: Citelco, 1971.
- SORÍN, Carlos. *La película del rey*. Buenos Aires: Motion Picture, 1986.
- TURTURRO, Lucas. *Un rey para la Patagonia: una superproducción subdesarrollada*. Buenos Aires: Geometrías del Señor Sur; INCAA, 2010.

## Referencias

- BANDIERI, Susana. *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- BAJTÍN, Mijaíl. Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En: BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1989, p. 237-410.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BENEDETTI, Andrés; LAGUADO, Ignacio. El espacio fronterizo argentino-chileno: definición de categorías operativas y primera aproximación descriptiva. En: NÚÑEZ, Andrés; ARENAS, Federico; SÁNCHEZ, Rafael (Eds.). *Fronteras, Territorios y Montañas: la cordillera de Los Andes como espacio cultural*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2013, p. 451-483.
- BENEDETTI, Andrés. Territorio: concepto integrador de la geografía contemporánea. En: SOUTO, Patricia (Coord.). *Territorio, lugar, paisaje: prácticas y conceptos básicos en geografía*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011, p. 11-82.
- BOOTH, Rodrigo. El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético: las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística. *Hib: Revista de Historia Iberoamericana*, v. 3, n. 1, p. 10-32, 2010.
- BOOTH, Rodrigo; VALDÉS, Catalina. De la naturaleza al paisaje: los viajes de Francisco Vidal Gormaz en la colonización visual del sur de Chile en el siglo XIX. *Anales del IAA*, v. 46, n. 2, p. 199-216, 2016.
- CORTÉS-ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- FERNÁNDEZ, Ana. Rey: El reino de Orélie Antoine de Tounens. *LaFuga*. 2017. Disponible en: <https://lafuga.cl/rej/881>. Consultado en: 26 nov. 2024.

GATTÁS VARGAS, Maia. Un cine-monstruo para un territorio monstruoso: Un análisis de dos audiovisuales sobre la Patagonia chilena. *LaFuga*. 2017. Disponible en: <https://abre.ai/lyCW>. Consultado en: 26 nov. 2024.

GATTÁS VARGAS, Maia. *Una constelación de imágenes monstruosas: Arte y paisaje en la región del Parque Nacional Nahuel Huapi*. 271f. Doctorado en Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, 2021.

LE BONNIEC, Fabien. Del paisaje al territorio: de los imaginarios a las luchas mapuche en el sur de Chile. En: VALDÉS, Catalina; PELIOWSKI, Amari (Eds.). *Una geografía imaginada: diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2014, p. 61-81.

LOIS, Carla. *Terrae incognitae: modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.

MASOTTA, Carlos, La cicatriz de Margarita Foyel, Clepsidra. *Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, v. 4, n. 8, p. 66-85, 2017.

NAVARRO FLORIA, Pedro. La "Suiza argentina", de utopía agraria a postal turística: la resignificación de un espacio entre los siglos XIX y XX. En: Jornadas de Historia de la Patagonia. *Anais...* Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, 2008, p. 1-21.

PÁGINA 12. La historia de Liempichún Sakamata, el cacique tehuelche que Francia aceptó restituir a la Argentina. *Página 12*. 13 mayo 2022. Disponible en: <https://abre.ai/lyE7>. Consultado en: 26 nov. 2024.

PASSARELLO, Hugo. El rey de La Araucanía. *Latercera*. 21 abr. 2018. Disponible en: <https://abre.ai/lyEV>. Consultado em: 26 nov. 2024.

PINTO, Iván et al. Wallmapu in Contemporary Chilean Cinema: Struggles over Indigenous Land. *Film Quarterly*, v. 77, n. 1, p. 56-65, 2023.

RÍOS, Valeria de los; DONOSO, Catalina. *El cine de Ignacio Agüero: el documental como la lectura de un espacio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Silvia Rivera Cusicanqui: "Lo indio es parte de la modernidad, no es una tradición estancada". Facultad de Ciências Sociales Universidad de Chile. 19 out. 2012. Disponible en: <https://abre.ai/lyDM>. Acceso em: 26 nov. 2024.

RODRÍGUEZ MARINO, Paula; IRIARTE, Facundo. Los caminos del duelo, el castigo y la expiación: narraciones sobre la Patagonia. En: VARELA, María Teresa (Comp.). *La Patagonia en el escenario nacional: miradas sobre el pasado, presente y futuro: VIII Jornadas de Historia de la Patagonia*. Viedma: Roberto Carlos Tarifeño Molina, 2020, p. 34-41.