

# EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

## POSNATURALEZA

IRENE DEPETRIS CHAUVIN Y MAIA GATTÁS VARGAS PRESENTACIÓN. POSNATURALEZA Y CRISIS ECOLÓGICA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO/AYLEEN MARTÍNEZ WONG DESEDIMENTAR LA MEMORIA: ¿CÓMO SEGUIMOS VIVIENDO CON LOS FANTASMAS QUE DEJÓ EL "PROGRESO"?/CAMILA CASIO EL LENGUAJE DEL AGUA. UN ACERCAMIENTO DESDE LA EXPERIENCIA SONORA DE *LA CIÉNAGA*/ROCÍO GORDON EL POTENCIAL NARRATIVO DEL ESPACIO COSTERO: *LA BOYA* (2018) DE FERNANDO SPINER Y *BALLENAS* (2021) DE PAULA SAIDÓN/JULIA GONZÁLEZ NARVARTE ESPACIOS FRAGMENTADOS, TIEMPOS INTERRUMPIDOS. FIGURACIONES DE LA CRISIS EN EL CINE DE KLEBER MENDONÇA FILHO/ROGÉRIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NUM LABIRINTO DE RACHADURAS/PAZ ESCOBAR Y CHRISTINA ENDERS PATAGONIA EN DISPUTA: NARRATIVAS CONTRA EL CAPITALOCENO EN LOS AUDIOVISUALES *CORAZÓN SALADO* (2023) Y *EL ÚLTIMO RÍO DE LA PATAGONIA* (2021)/LUCIA SARTINO MEMORIAS ANACRÓNICAS DE LA DEVASTACIÓN: EL DESIERTO QUE VENDRÁ/KAREN DE VILLA LA NATURALEZA COMO VÍNCULO/FLORENCIA INCARBONE LA REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA. LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO FABULADORA DE ECOSISTEMAS SENSIBLES/

NÚMERO 11

DICIEMBRE/2024

ISSN 2796-9924



## *DIRECTOR*

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

## *COMITÉ EDITORIAL*

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

## *COMITÉ CIENTÍFICO*

ANTONIO RIVERA GARCÍA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPEZ PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFÍCIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

## *DISEÑO*

DÉBORA KANTOR

## *MAQUETACIÓN*

PAZ HIGGINS

*CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)*

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN. POSNATURALEZA Y CRISIS ECOLÓGICA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO IRENE DEPETRIS CHAUVIN Y MAIA GATTÁS VARGAS .....	5
---	---

## DOSSIER

DESEDIMENTAR LA MEMORIA: ¿CÓMO SEGUIMOS VIVIENDO CON LOS FANTASMAS QUE DEJÓ EL "PROGRESO"? AYLEEN MARTÍNEZ WONG .....	12
EL LENGUAJE DEL AGUA. UN ACERCAMIENTO DESDE LA EXPERIENCIA SONORA EN <i>LA CIÉNAGA</i> CAMILA CASIO .....	28
EL POTENCIAL NARRATIVO DEL ESPACIO COSTERO: <i>LA BOYA</i> (2018) DE FERNANDO SPINER Y <i>BALLENAS</i> (2021) DE PAULA SAIDÓN ROCÍO GORDON.....	42
ESPACIOS FRAGMENTADOS, TIEMPOS INTERRUMPIDOS. FIGURACIONES DE LA CRISIS EN EL CINE DE KLEBER MENDON A FILHO JULIA GONZÁLEZ NARVARTE .....	62
A DIRE ÃO DE FOTOGRAFIA NUM LABIRINTO DE RACHADURAS ROGÉRIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA .....	79

PATAGONIA EN DISPUTA: NARRATIVAS CONTRA EL CAPITALOCENO EN LOS AUDIOVISUALES <i>CORAZÓN SALADO</i> (2023) Y <i>EL ÚLTIMO RÍO DE LA PATAGONIA</i> (2021)	
PAZ ESCOBAR Y CHRISTINA ENDERS .....	99
MEMORIAS ANACRÓNICAS DE LA DEVASTACIÓN: EL DESIERTO QUE VENDRÁ	
LUCIA SARTINO .....	122
LA NATURALEZA COMO VÍNCULO. NARRATIVAS AMBIENTALES EN EL CINE DOCUMENTAL LATINOAMERICANO	
KAREN DE VILLA .....	138
LA REINVENCION DE LA NATURALEZA. LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO FABULADORA DE ECOSISTEMAS SENSIBLES	
FLORENCIA INCARBONE .....	149

## ***RESEÑA***

EL PUEBLO EN DISPUTA	
NATALIA TACCETTA .....	162

# PRESENTACIÓN

## POSNATURALEZA Y CRISIS ECOLÓGICA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

POR IRENE DEPETRIS CHAUVIN Y MAIA GATTÁS VARGAS

A partir de las conexiones que el audiovisual establece con aquello que se ha llamado “naturaleza” se abren múltiples caminos críticos para el pensamiento ecológico en la escena contemporánea latinoamericana. En la región, dentro de la vasta proliferación de enfoques que vuelven a pensar los vínculos entre naturaleza-cultura, se registran interesantes trabajos que toman la imaginación y la especulación sobre “lo real” desde dimensiones que escapan a las antítesis dicotómicas propias del conocimiento Occidental (neo)colonial que “funda” Latinoamérica, producciones que intentan pensar cómo el avance neoextractivista (Svampa, 2019), convierte a los espacios y sujetos en nuevas zonas de extracción o sacrificio (Demos, 2018). En este marco, las propuestas teóricas de nuestra región apuntan al a recuperación de “ecologías sociales sumergidas” (Gómez-Barris, 2019), la redefinición de la noción de “trance” (Andermann, 2018) y la exploración de nuevos sensoriums o afectos que desafían la mirada extractiva (Depetris Chauvin, 2019 y 2023) como lo evidencian los distintos trabajos reunidos en este número.

Se abren entonces perspectivas que podemos encauzar bajo el nombre de “nuevos materialismos” que invitan a considerar las especificidades de lo “más que humano” en el audiovisual (Fornoff, Carolyn y Gisela Heffes, 2021). Desde la ecología política, Jane Bennett considera a los acontecimientos como “encuentros entre actantes ontológicamente diversos, algunos de ellos humanos y otros no, pero todos enteramente materiales” (Bennett, 2022:19) y así se valora el entramado entre “redes materiales” (Latour, 2012) para aprehender la crisis ecológica en su inflexión latinoamericana. En este marco es que Bruno Latour propone un “giro posnatural”, porque en la actualidad la noción de “naturaleza” cambia de manera radical y aparecen otras formas de concebirla y considerarla: “Parece que tanto la historia como la naturaleza se reservan más de un truco en la manga, porque estamos siendo testigos de la aceleración y la ampliación de la historia con un giro que, más que posthumano, deberíamos llamar posnatural” (Latour, 2012, p. 68). Un ejemplo de estas nuevas formas de consideración es el concepto de “naturoculturas”, que propone Donna Haraway (1999), para romper con la falsa dicotomía entre naturale-



za y cultura que propone tomar en cuenta las relaciones co-constitutivas entre ambos términos. La noción dominante de “naturaleza” occidental, como mero recurso a ser explotado o telón de fondo para la acción de lo humano se pone –saludablemente– en crisis. Lo que –aún– llamamos naturaleza cambia de manera radical y aparecen otras formas de concebirla y considerarla, incluso en el audiovisual, por ejemplo a partir de su hibridez genérica, su multiplicidad de formatos, dispositivos, materialidades y la exploración de puntos de vista. Si, como insiste Haraway, las relaciones entre lo natural y lo cultural son co-constitutivas, en las producciones audiovisuales podemos considerar a los géneros como intrínsecamente relacionados: así como no hay naturaleza sin cultura, no hay documental sin ficción. Por esto, aquí decidimos focalizarnos en producciones mestizas, que contienen rasgos de la ficción, el documental, el ensayo, la animación, que incluye tanto a los modelos de los “géneros narrativos”, el “cine lento o observacional”, los vínculos con las artes plásticas o la fotografía. Este número especial para la revista de cine latinoamericano “En la otra isla” se propone recorrer audiovisuales que pertenecen a distintos géneros cinematográficos, algunos más claros y definidos, como el documental que analizan Villa, Sartino; Luiz Silva y Escobar y Enders y Martínez Wong, pero también las ficciones, como la películas de Kleber Mendonça Filho que aborda González Narvarte, que mezclan la producción de cine industrial con archivos documentales; el análisis sobre *La Ciénaga* (2001), película ficcional de Lucrecia Martel que realiza Casio y la mención a las películas de Fernando Spiner y Paula Saidón que analiza Gordon y, finalmente, el cine experimental que posee estrecho vínculo con el arte contemporáneo, que trae a escena el ensayo de Incarbone.

El dossier invoca la presencia de perspectivas más que humanas en el audiovisual, desde propuestas estéticas que buscan descentrar nuestras formas habituales de experimentar el mundo. Surgen distintas problemáticas en torno al cine en el contexto del giro posnatural que reflexionan sobre cómo aparecen los elementos de lo “naturocultural” y su capacidad de agencia que “se captura” o “se inventa” a través de la cámara y la puesta en escena. Los artículos que se presentan aquí realizan un recorrido que va desde un diagnóstico del estado actual del cine en relación a la crisis socioecológica, hasta propuestas vinculadas al buen vivir y la reinención de lo (pos)natural. Abrimos este número con “Desedimentar la memoria: ¿Cómo seguimos viviendo con los fantasmas que dejó el “progreso”?” de Martínez Wong, el cuál se presenta como una reflexión sobre la necesidad de intervenir la narrativa hegemónica que concibe a la naturaleza (inhumana) y la cultura (humana) como dos mundos individuales de supuesta fabricación autónoma. Ambas se presentan como creación de otras maneras de contar historias que importan y así dar voz a los diferentes modos de existencia. *El polvo ya no nubla nuestros ojos*, cortometraje del Colectivo Silencio (Perú, 2022), se presenta como una práctica del cuidado; un acto ético, político y material, una creación de otras maneras narrativas que dan voz a diferentes modos de existencia. Esta producción audiovisual abre un relato multivocal-multitemporal y pone en diálogo la vida y la muerte al hacer visibles múltiples historias olvidadas, pérdidas y desgarradas de distintos activistas, líderes, sindicales barriales y artistas que han sido parte de las luchas por el territorio y que conforman el entramado político de la memoria de un país que cumple 200 años. Si aplicamos una operación desedimentativa, en esta producción audiovisual



aparecen “los fantasmas que dejó el progreso” –casi como actantes no humanos– que revelan en su ausente presencia, la violencia colonial extractiva sobre el territorio y los cuerpos.

Continuamos el recorrido del dossier navegando por las aguas: con “El lenguaje del agua. Un acercamiento desde la experiencia sonora de *La Ciénaga*” de Camila Casio; y “El potencial narrativo del espacio costero: *La boya* (2018) de Fernando Spiner y *Ballenas* (2021) de Paula Saidón” de Rocío Gordon. En las tres producciones audiovisuales el centro es el elemento del agua o el espacio costero, como actantes más que humanos con capacidades afectivas y se analizan específicamente las estrategias estéticas de estas películas para generar atmósferas y narrativas que rearticulan el vínculo naturaleza y cultura, superando la dicotomía entre ambos y formulando nuevas posibilidades de reorientar y contar el mundo en el marco de la crisis socioambiental.

La intención de concebir narraciones más hospitalarias que transformen nuestra formas de observar y de aproximarnos al mundo está detrás también del interés del artículo de Casio en indagar entornos líquidos en donde el sonido habilita un tipo de experiencia inmersiva del entorno acuático “en tanto campo-cuerpo elástico de interconexión no sólo entre especies sino de memorias, cosmovisiones y secretos ancestrales”. En un contexto de controversia acerca de la exploración petrolífera en el Mar Argentino (offshore) en donde a través del sonido se ejerce violencia en un entorno acuoso en donde la comunicación inter-especie está dada por las ondas sonoras, Casio propone reflexionar sobre el rol protagónico del elemento sonoro en el cine, como un artefacto potencialmente político que nos permita comenzar a explorar nuevos mundos desde una dimensión sensible propicia para la generación de nuevas subjetividades. En este sentido, a partir de un análisis centrado en *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, se propone el sonido como un campo de pensamiento y experiencia afectivas, inmersivas y hápticas que desde nuestra propia corporalidad nos acerca a una disposición ética de empatía y cuidado frente a la vida en todas sus formas, vegetal, animal, mineral, líquida.

En su contribución a este número Rocío Gordon analiza cómo *La boya* (2018) de Fernando Spiner y *Ballenas* (2021) de Paula Saidón interactúan con el espacio costero que, antes que una mera locación, es parte de un entramado de materialidades y elementos más que humanos que hacen posible distintas narrativas en las que redes de “materias vibrantes dan lugar a historias que se dejan llevar por la potencia afectiva de los actantes no-humanos”. La autora destaca cómo varias estrategias cinemáticas (los planos, los diferentes puntos de vista, el desenfoco, las interfaces hápticas, entre otras) equiparan a los diferentes actantes, reconociendo su relevancia en la construcción de una narrativa pluri-material y multiespecie. En este sentido, a partir de las nociones de “relatos especulativos” y la asociación de la noción de “rastreo” a los nuevos modos de mirar, la autora destaca la potencialidad de narrar específica de un cine más “ecosensible” que habilitaría otros modos de vínculo con el mundo viviente para reforzar formas de relacionarse basadas en la atención y el cuidado.

En este número especial tienen cierto protagonismo la Patagonia binacional y el Nordeste brasileño, espacios que han ocupado un lugar importante en la cultura visual de los respectivos Estados de Chile, Argentina y Brasil (Depetris Chauvin, 2019) pero que vuelven a ser



centro para una interrogación que esta vez se aleja de las identidades nacionales para abordar problemáticas de la crisis ecológica de manera situada, considerando las consecuencias del capitalismo extractivo y sus dimensiones neocoloniales. En “Espacios fragmentados, tiempos interrumpidos. Figuraciones de la crisis en el cine de Kleber Mendonça Filho”, Julia González Narvarte analiza tres largometrajes ficcionales – *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019)– del director pernambucano como dispositivos de lectura sobre los efectos de la crisis del Antropoceno en el Brasil contemporáneo gracias al modo en que en ellos se entrelaza tiempo, espacio y cuerpos. Privilegiando las dimensiones cinemáticas espaciales y temporales, González Narvarte atiende a la aparición de diversas figuras (interrupciones, citas, anacronías) que, al desarticular los modos normativos y restrictivos del tiempo y del espacio (ligados al ideal moderno y racional del progreso), permiten la inscripción de cuerpos otros —menores, relegados, inadaptados— e introducen experiencias alternativas del espacio y del tiempo que priorizan su dimensión somática y afectiva y dotan de agencia, desde la forma fílmica misma, a aquello que ha quedado históricamente relegado a sus márgenes. A partir de un cruce entre el pensamiento ecológico y contribuciones del giro afectivo, el artículo rastrea los modos en que se impugna el paradigma moderno occidental antropocéntrico y sus divisiones dicotómicas —humano/no-humano, razón/emoción, naturaleza/cultura, etc—, para prestar atención a otros modos de coexistencia, modos de vivir juntos en donde afectos y agencia imbrican cuerpos y espacios. Desde una lectura del Antropoceno como la época en que los espacios de refugio están bajo amenaza, y en el momento en el cual el antropocentrismo de la modernidad occidental se espiraliza en su faceta más violenta en América Latina, el ensayo de González Narvarte analiza las distintas estrategias cinematográficas de Mendonça Filho para recuperar el carácter vital de lo fragmentario, lo negado, lo residual y lo espectral, en una poética que permita pensarnos por fuera de la fatalidad teleológica de la narrativa del progreso que se nos impone como única alternativa posible, como la necesaria forma de futuro pensable y imaginable.

Por otro lado, en “A direção de fotografia num labirinto de rachaduras”, Rogério Luiz Silva de Oliveira propone un análisis de la dirección de fotografía del documental *A Braskem passou por aqui: a catástrofe de Maceió* (2021), del director Carlos Pronzato, argentino radicado en Brasil, enfatizando cómo las distintas imágenes en movimiento posibilitan la comprensión de un crimen socioambiental en curso en Maceió (en el estado de Alagoas, región Nordeste de Brasil), como resultado de la explotación de sal gema por parte de la compañía minera Braskem que resulta en una crisis ecológica y humanitaria. El ensayo cruza nociones como “laberinto como metáfora” (Arlindo Machado, 1997) y “formas de escritura cartográfica” (Depetris Chauvin, 2019) pero se destaca en el minucioso análisis de los recursos cinematográficos utilizados en el registro de las imágenes de la película: las tomas aéreas y el movimiento de la cámara en mano para el tratamiento del espacio como ruina y como laberinto. Por un lado, Silva de Oliveira destaca que las imágenes desde arriba, característicamente cartográficas, sitúan la narración entre la temporalidad del tiempo pasado y el gradual hundimiento del suelo y el presente de devastación que sufre la población que tiene que abandonar el espacio en el que vive. Por otro lado, el documental presenta un conjunto complementario de imágenes que redimensionan



incluso los planos de la propia película captados por drones. La inversión de la perspectiva de la cámara desde arriba, que pasa a recorrer los espacios horizontalmente y a filmar de cerca la superficie de los muros y sus fisuras, conecta afectivamente nuestra mirada con las ruinas. Intensificando los sentidos y las sensaciones, la cinematografía promueve una integración con la fenomenología de las ruinas y sus temblores. Al posicionarnos dentro del laberinto, nos acerca a una experiencia a una dimensión humana encarnada de estos espacios ahora abandonados.

En el artículo “Patagonia en disputa: narrativas anti-extractivistas en los audiovisuales *Corazón Salado* (2023) y *El último río de la Patagonia* (2021)” de Paz Escobar y Christina Enders, se realiza un análisis comparativo textual de ambos documentales donde se aborda la relación entre crisis ecológica y territorios en el audiovisual contemporáneo, pensado desde un territorio sobrerrepresentado: la Patagonia Binacional. Mientras las imágenes y narrativas hegemónicas de la región lo exhiben como incontaminado de conflictividad —social y ambiental— propicio para la “aventura”; en esta era de capitalismo extractivo —o “capitaloceno” (Moore, 2020) están siendo sobreexplotados sus bienes de naturaleza mediante proyectos extractivistas que amenazan no solo a los habitantes locales, sino también el mismo paisaje que sostiene la figuración turística y bucólica de Patagonia. Y en esta misma línea de interés Lucia Sartino aporta su trabajo “Memorias anacrónicas de la devastación: el desierto que vendrá”, donde analiza el documental *Cultivar el desierto* (2018) realizado por Mariano Álvarez, quien tematiza el cambio en la matriz productiva ocurrido en la Norpatagonia argentina a partir del llamado *boom extractivista* de los últimos diez años. Para Sartino, la importancia de este audiovisual regional radica, entre otras razones, en la potencia de manifestar una problemática en principio local pero que excede dicho escenario, deslegitimando y poniendo en tensión narrativas hegemónicas, mostrando la devastación en tanto reverso del futuro promisorio al que se refieren las políticas extractivistas actuales.

En este contexto de crisis ecológica y política profunda, hasta las “formas de refugio parecen agotadas” (Tsing, 2015). Como señala una inspiradora publicación compilada por Azucena Castro, “El estado de vulnerabilidad compartido entre diversos seres y la búsqueda de formas de justicia que incluyan derechos humanos y no humanos puede generar nuevas interconexiones situadas entre diversas formas de vida —la humana, una de ellas— para imaginar futuros más justos. Futuros multiespecie” (Castro, 2023: 11). En sintonía con esta propuesta el texto “La reinención de la naturaleza. La imagen en movimiento como fabuladora de ecosistemas sensibles” de Florencia Incarbone, viene a traer dos medimétrajes de realizadoras argentinas que, desde la ficción científica y la fabulación especulativa buscan reinventar lo que llamamos naturaleza: *Y Berá - Aguas de Luz* (Bright Waters) de Jessica Sarah Rinland y *Lugar fósil* de Florencia Levy. Trazando un arco analítico que comprende autores como Alexander von Humbolt, Jakob von Uexküll y su noción de Umwelt y Donna Haraway, quien plantea el ser-con-otros y habitar el pluralismo de la existencia, este artículo nos da una chispa de esperanza y nos abre a la posibilidad de un cine posnatural y multiespecie, donde hay colaboración entre humanos, tecnologías, y elementos del “Mundo natural”.

Finalmente, en “La Naturaleza como vínculo” Karen Villa realiza un mapeo del cine documental latinoamericano, con producciones realizadas en México, Bolivia, Colombia,



Nicaragua, Ecuador y Brasil en los últimos años (entre 2017 y 2024). El énfasis de estos audiovisuales está puesto en el vínculo entre lo humano y lo natural desde una perspectiva decolonial, dónde la crisis climática no es más que la culminación de las muchas “crisis” que han existido en el continente americano desde que se le ha considerado como tal, es decir, las crisis generadas por el colonialismo, el extractivismo, el exterminio y el olvido de los saberes indígenas. En este sentido Villa rescata las prácticas del *Buen vivir*: “El término buen vivir, es una filosofía propia de los pueblos originarios de América Latina en intersección con la ecología profunda. Desde el enfoque boliviano, esta filosofía se apoya en trece principios que buscan crear armonía entre la vida humana y la naturaleza. Así, *saber comer, saber beber, saber bailar, saber dormir, saber trabajar, saber introyectar, saber pensar, saber amar, saber escuchar, saber hablar, saber soñar, saber caminar y saber dar y recibir* (Consejo Interamericano sobre la Espiritualidad Indígena, 2015) representan la guía para la toma de decisiones de estos pueblos frente al mundo moderno, su extractivismo, su violencia y su amenaza a la vida”.

## Bibliografía

- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Bennett, Jane (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Castro, Azucena, ed. (2023). *Futuros multiespecie. Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth (digital).
- Demos, T. J. (2018). “Blackout: The Necropolitics of Extraction,” *Dispatches* 001 (October 1, 2018), <http://dispatchesjournal.org/articles/blackout-the-necropolitics-of-extraction>
- Depetris Chauvin, Irene (2023). “Escuchar la materia vibrante. Habitar y recordar el territorio desde una perspectiva sonora y sensorial”. Dossier Geografía, alter-geopolítica y materialismo posthumano. El lenguaje político de las cosas. Eds. Andrés Núñez, Santiago Urrutia, Matthew Bewell, *Revista Puntosur*, Instituto de Geografía de la UBA.
- Depetris Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.
- Fornoff, Carolyn y Gisela Heffes (2021). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Gómez-Barris, Macarena (2019) *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Haraway, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”, *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 1.1 (2016): 15-26.
- Latour, Bruno. (2012). “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política”. *Cuadernos de Otra parte: Revista de letras y artes*, (26), 67-76.



- Svampa, Maristela. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Bielefeld: CALAS/Bielefeld University Press. DF, México.
- Tsing, A. (2015). *Feral biologies. Paper for entropological visions of Sustainable futures*, Londres: University College of London.

**Irene Depetris Chauvin** (CONICET-UBA, Tulane University)

idepetrischauvin@conicet.gov.ar

Graduada en Historia por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell. Es investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires y Greenleaf Scholar-in-Residence en el Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies de la Universidad de Tulane (New Orleans, Estados Unidos). Es coeditora de *Afectos, historia y cultura visual* (2019), *Más allá de la naturaleza* (2019) y *Performances Afectivas* (2022) y autora de *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y modos de estar juntos en el cine de Argentina, Brasil y Chile* (2019). Actualmente investiga sobre extractivismo, afectos y cultura visual. Es miembro de SEGAP (Seminario de estudios sobre género, afectos y política) desde 2012.

**Maia Gattás Vargas** (CONICET-UNRN; UBA)

fotovintage@gmail.com

Es artista visual, audiovisual, docente universitaria e investigadora. Doctora en Artes. Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNLP). Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Profesora en enseñanza media y terciaria (UBA). Trabaja como becaria posdoctoral CONICET en el Instituto CITECDE y es profesora de la materia Teorías de los Medios y de la Cultura en la carrera de Edición (UBA) y del Taller de investigación y producción II en el Doctorado de Arte y Cultura visual (UNR). Ha publicado diversos artículos en revistas académicas: *Comparative Cinema* (Esp); *Revista Aisthesis* (Ch); *Imagofagia* (Ar); *Chasqui* (Ecu) y *Claves* (Ur), entre otras. Ha obtenido la residencia posdoctoral en la Universidad Estadual de Campinas (Brasil, 2022) y actualmente se encuentra realizando un Investigación situada en Medialab, Matadero (España, 2024).

# DESEDIMENTAR LA MEMORIA: ¿CÓMO SEGUIMOS VIVIENDO CON LOS FANTASMAS QUE DEJÓ EL "PROGRESO"?

POR AYLEEN MARTÍNEZ WONG<sup>1</sup>

Desedimenting Memory: How Do We Continue Living With The Ghosts Left Behind By "Progress"?

## Resumen

*El polvo ya no nubla nuestros ojos* del Colectivo Silencio (Perú, 2022), se presenta como una práctica del cuidado; un acto ético, político y material, una creación de otras maneras de contar historias que importan y así dar voz a los diferentes modos de existencia. Esta producción audiovisual abre un relato multivocal-multitemporal y pone en diálogo la vida y la muerte al hacer visibles múltiples historias olvidadas, perdidas y desgarradas de distintxs activistas, líderes, sindicales barriales y artistas que han sido parte de las luchas por el territorio y que conforman el entramado político de la memoria de un país que cumple 200 años. Si aplicamos una operación desedimentativa, en esta producción audiovisual aparecen los fantasmas que dejó el "progreso", revelando de esta forma, la violencia colonial extractiva sobre el territorio y los cuerpos.

**Palabras clave:** colonialismo, progreso, extractivismo, desedimentación, fantasmas, vida y muerte.

## Abstract

*El polvo ya no nubla nuestros ojos* by Colectivo Silencio (Peru, 2022), is presented as a practice of care; an ethical, political and material act, a creation of other ways of telling stories that matter and thus giving voice to different modes of existence. This audiovisual production opens up a multivocal-multitemporal narrative and brings life and death into

1. Doctoranda en Geografía (Cultural e Histórica) por la Universidad de Buenos Aires, email: [aemartinez@uc.cl](mailto:aemartinez@uc.cl).



dialogue by making visible multiple forgotten, lost and torn stories of different activists, leaders, neighbourhood unionists and artists who have been part of the struggles for the territory and who conform the political entanglement of the memory of a country that is 200 years old. If we apply a desedimentative operation, in this audiovisual production the ghosts left by 'progress' appear, thus revealing the extractive colonial violence on territory and bodies.

**Key words:** colonialism, progress, extractivism, desedimentation, ghosts, life and death.

*The cinema is the art of ghosts, a battle of phantoms...is the art of allowing  
ghosts to come back.*

*I believe that ghosts are part of the future and that the modern technology of  
images like cinematography and telecommunication, enhances the power of ghosts  
and their ability to haunt us.<sup>2</sup>*

—Jacques Derrida

El proceso de acumulación capitalista que se aceleró con la conquista de América, marcó una colonización y crisis ecológica que se extiende y acrecienta hasta el día de hoy, en la cual las ecologías humanas y no humanas se hacen y deshacen radicalmente de acuerdo con la lógica del capitalismo, que a través de economías extractivas concibe el globo terráqueo como un caudal infinito de recursos naturales dispuestos para la explotación. Es esto lo que muchxs han llamado el Capitaloceno (Moore, 2014, 2016, 2017), en la búsqueda de resaltar el rol del capital en tanto sistema e ideología en la devastación que nos circunda y la amenaza permanente que representa sobre el territorio y los cuerpos (Latour et al., 2018; Rivera Garza, 2022).

Moore destaca cómo los ciclos del capital, marcados por la expansión de la frontera de mercancías, han ido generando un modelo histórico-geográfico basado en la apropiación y expansión rápida, en el que solo ciertos grupos sociales y entidades económicas acumulan riqueza a expensas de otros mediante la desposesión de sus recursos, tierras y derechos (Harvey, 2004; Sassen, 2014). Una vez que se agota el recurso, se mueve la frontera (Moore, 2013), de esta forma, se conecta dialécticamente modo de producción y modo de extracción, a través del cual el capitalismo toma distintas vidas, las explota y agota rápidamente para renovar su expansión geográfica y así seguir volviendo al ciclo (Svampa, 2019; Svampa et al., 2019).

Anna Tsing (2015) nos habla de la alienación como el proceso por el cuál en la lógica capitalista de la mercantilización, tanto humanos como no humanos son arrancados de sus mundos vitales para convertirse en objetos de intercambio. En este marco se inscribe la cuestión ambiental en América Latina, que ha sido resignificada en las últimas décadas a partir del cuestionamiento de los extractivismos de larga escala y el acaparamiento de tierras, así como desde

2. Jacques Derrida en 'Ghost Dance' (1983), la película improvisada y no lineal del cineasta Ken McMullen.



las demandas del reconocimiento de la pluriversalidad y la denuncia por la justicia ambiental (Estenssoro Saavedra, 2007; Castro y Lus Bietti, 2022; Castro, A. y Castro, H., 2023).

“El polvo ya no nubla nuestros ojos” (2022), es una película peruana del Colectivo Silencio grabada en super 8mm, en el cual se recopilan una serie de recuerdos y lecturas que hacen visible múltiples historias olvidadas, perdidas y desgarradas, abriendo un relato multi-vocal-multitemporal que busca hacer sonoras las voces e historias inaudibles de distintxs activistas, líderes sindicales barriales y artistas que han sido parte de las luchas por el territorio y que conforman el entramado político de la memoria de un país que cumple 200 años.<sup>3</sup> Esta propuesta audiovisual, dentro de una trayectoria latinoamericana compartida, expone la violencia estructural del sistema capitalista, colonial y estatal sobre los cuerpos y el territorio, ilustrando cómo las economías extractivas, a través de corporaciones transnacionales avaladas por el Estado, son verdaderas economías de muerte que determinan qué vidas y muertes importan (Gillespie & López, 2015), destruyendo ecosistemas, despojando comunidades de sus medios de vida y justificando la extracción y la violencia a través de narrativas del progreso.

Esta película busca otras maneras de ver y estar en el mundo, a la vez que denuncia la crisis de la imaginación que atravesamos en estos tiempos y la necesidad de múltiples prácticas, ontologías y epistemologías que multipliquen los relatos llenos tanto de vida como de muerte (Martínez-Wong, 2023). A través de un ejercicio de memoria y una práctica del cuidado; un acto político, ético y material (de la Bellacasa, 2017; López, 2019), al instalar diálogos sobre la vida y la muerte, esta producción audiovisual se manifiesta como una propuesta para responder la pregunta de ¿cómo seguir viviendo juntxs?, pregunta que Doreen Massey, Silvia Rivera Cusicanqui, Donna Haraway, Anna Tsing, Vinciane Despret, Irene Depetris Chauvin, Ailton Krenak, entre tantxs otrxs aliadxs situadxs desde diferentes lugares, han buscado responder para conformar una política emancipadora del mundo vivo y muerto que busca enfrentar este tiempo que ha recibido muchos nombres<sup>4</sup> (Hadfield y Haraway, 2019).

Siguiendo el enfoque de las epistemes feministas y ecologías decoloniales (Gómez Barris, 2022; Haraway, 2016; Yusoff, 2015; 2018; Rivera Cusicanqui, 2012, 2018), y a través de una operación desedimentativa (Rivera Garza, 2022; Yusoff, 2018), en esta producción aparecen los fantasmas que dejó el “progreso”, habilitando la pregunta de ¿cómo podemos pensar comunidades más que humanas en las que cohabiten cuerpos ecológicos, geológicos, orgánicos, inorgánicos, humanos, inhumanos y fantasmagóricos?. Es solo a través de la recuperación del potencial creativo-imaginativo que podemos concebir mundos desestructurados y así abrir relatos que consideren la creación de otras maneras de contar historias que importan y deben

3. El Colectivo Silencio está formado por un grupo de artistas y activistas que provienen de diversas ciudades del Perú, su trabajo conjunto emergió de intercambios sobre cine político, enriquecidos por la pluralidad de identidades y territorios que cada miembro aporta. Sus integrantes son: Lady Vinces, Fernando Vilchez Rodríguez, Ana Karina Barandiarán, Carla Amaro, Luis Tirado, César Vargas, Vero Ferrari, Walther Maradiegue, Mayra Villavicencio, Christian Ñeco, Náyarith Gastulo y Martín López.

4. Antropoceno, Plantacionoceno, Chlthultceno, Ecoceno, Tecnosceno, Antropobsceno, Capitaloceno y la lista sigue.



ser contadas para vivir y morir bien con los diferentes modos de existencias (K. Le Guin, 2022; Meillassoux, 2020; Souriau, 2017). Mundos en el que el humano no es el único protagonista de las historias para contar, sino la multiplicidad de existencias, incluidos los fantasmas que dejó el progreso (Ayleen Martínez Wong, 2023).

## Desedimentar las capas de la memoria y el suelo

Ana Vaz piensa al cine como una máquina capaz de conectar mundos, tiempos y espacios (2022). Las imágenes por sí solas no nos permitirían ir bajo la tierra, pero a través del juego de la superposición de estas, se podría construir una especie de suelo en una película, el cual estaría dotado de capas multidimensionales y multitemporales. Esta mirada revela la intención deliberada de evitar la claridad total, ya que las imágenes, al ser capas superpuestas, generan una mezcla que en última instancia oculta tanto como muestra, a través de la opacidad de las imágenes y las capas, se sugieren mundos más allá de lo visible y representado (Ranciere, 2011). El montaje de *El polvo ya no nubla nuestros ojos*, operaría como una práctica donde la acumulación y el solapamiento de imágenes y capas, conformarían el suelo/la tierra como un archivo vivo dotado de memoria (Ana Vaz en Bermaschi, 2022). El uso de la metáfora del “suelo” implica que, al igual que en la estratificación geológica, las imágenes y capas se superponen para formar una memoria fósil, en la cual cada imagen interactúa con las otras creando un entramado narrativo que refleja la complejidad de la materia.

Parikka (2021) piensa a la geología como la ciencia del suelo que habitamos, su conformación histórica y constitución material, el estudio sistemático de los distintos mecanismos, capas, estratos e interconexiones que conforman el Sistema Tierra. Con respecto al origen de la geología, Kathryn Yusoff (2018) piensa que esta no debe entenderse simplemente como la creación de un campo científico, sino como un sistema de poder profundamente enraizado en la acumulación, desposesión y violencia, que produce y regula subjetividades en función de relaciones de dominación. La geología, en este sentido, operaría no solo como un marco teórico, sino como una tecnología política y racializada que ha jugado un papel clave en la lógica extractivista y colonial. Esta praxis no solo afecta la explotación de recursos naturales, sino que también ha estructurado jerarquías raciales, al deshumanizar a cuerpos negros e indígenas, y al categorizar seres no humanos y paisajes enteros bajo la categoría de inhumano, es decir materia inerte (Bennet, 2022). En relación a la inhumanidad, Elizabeth Povinelli propone el término de Geontopoder (2016) para designar un modo de soberanía fundado sobre la base de dominación que separa la vida y no-vida, tal división no consideraría que lo inhumano/inorgánico es parte de la composición de lo humano también. Para Yusoff (2015), poner en práctica una Ecología queer, nos habilitaría establecer relaciones ecológicas diferentes con la tierra y el suelo, donde los sujetos emergerían como una constelación entre el tiempo inhumano, las fuerzas humanas y las materialidades geológicas.

Rivera Garza (2022) complementa esta visión al señalar que las narrativas históricas de la geología han borrado estas violencias estructurales, pero las huellas de esta opresión persisten de manera tangible en los sedimentos del presente, como un recordatorio material del



sufrimiento que continúa marcando la relación entre la tierra y los cuerpos. Así, la geología no puede ser vista solo como un conocimiento neutral, sino como una fuerza activa en la configuración de una geopolítica racializada y colonial que sigue resonando en el presente. A través de una operación de *desidentificación* (Rivera Garza, 2022) podríamos remover las capas históricas de opresión, violencia racial y colonial inscritas en la materia, en el mismo cuerpo de la tierra/el suelo y así hablar de historias que han sido sepultadas por las narrativas coloniales y patriarcales, a través de un ejercicio de memorialización y recuperación de voces marginalizadas.

¿Cómo puede la materialidad recordar? La memoria ha sido reducida solo a los humanos, como si las existencias no humanas, orgánicas e inorgánicas no fueran capaces de recordar, guardar las huellas del tiempo y poseer una memoria. Desplazar la conciencia centrada en el ser humano como única fuente de creación de memoria, es dar espacio a la multiplicidad de existencias que realizan el trabajo de memorialización de distintas maneras. Si partimos desde la base de que la memoria existe y opera a través de un material que recuerda (Schlunke, 2013), el suelo, la tierra y el cine podrían ser pensados como palimpsestos, puesto que a través de la sedimentación y superposición de capas materiales de sedimentos (imágenes) que poseen distintos grados de opacidad y transparencia, concentran, condensan y superponen distintos momentos históricos, en las cuáles pasado y presente conviven y dialogan, yuxtaponiéndose tanto la memoria individual como la colectiva (Goffard, 2019).

Para pensar esta producción audiovisual desde la geología y como un palimpsesto, debemos realizar un ejercicio desidentificativo al considerar esta película, al igual que el suelo, como soporte y contenedor de vida y muerte que sedimenta las experiencias y contiene las huellas indelebles del pasado y el presente. Así el suelo y el cine, presentarían cristalizaciones de capas temporales y ecologías mnemotécnicas (Andermann, 2021).

## **Modos de seguir juntxs. Para contar historias de vida y muerte: encontrarnos con los fantasmas que dejó el progreso**

*“Caring for life means also caring in the face of death; it involves recognizing that life is finite and interwoven with processes of decay and ending.”<sup>5</sup>*

—María Puig de la Bellacasa

El cuidado para Puig de la Bellacasa (2017), es un acto ético, político y material que no se limita solo a las relaciones humanas, sino que incluye también los vínculos con los no humanos, como los cuerpos geológicos, orgánicos, no orgánicos y fantasmagóricos. Las prácticas del cuidado nacen del compromiso y la conexión afectiva con otros seres a través de la validación de emociones como la empatía y el duelo. El cuidado no se presenta solo como una idea teórica, puesto que implica traducciones materiales que tienen lugar en la vida diaria, es “el trabajo de mantener, continuar y reparar nuestros ‘mundos’ para que podamos vivir en ellos lo

5. Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds, 2017, pág. 91.



mejor posible” (de la Bellacasa, 2017:70). A través de la materialidad y espectralidad, en esta película se espacializa el trabajo de duelo como una práctica del cuidado que denuncia y se resiste a las lógicas extractivistas para proponer modos alternativos de existencia que reconozcan la memoria colectiva, la interdependencia, el relacionarse con otrxs desde la empatía y el reconocimiento de las vulnerabilidades (Depetris Chauvin, 2019).

El polvo ya no nubla nuestros ojos, es una invitación no solo a pensar nuestra relación con el espacio que se encuentra fuera de la pantalla, sino a pensar e imaginar modos de seguir juntxs, a través de la vinculación con el pasado y con lxs otrxs (Depetris Chauvin, 2019). ¿Cómo hacemos aparecer a aquellxs que ya no están? Ha llegado el momento de recurrir a mundos interconectados, supervivencias colaborativas y modelos vitales elaborados en patrones imaginativos y creativos como las figuras de cuerdas (Haraway, 2016; Tsing et al., 2017), donde la multiplicación de historias y el involucrarse en la vida de lxs demás proponga formas de seguir con el problema y nos sitúe más allá de la temporalidad y la política del progreso (Bubandt et al., 2018).

Las figuras de cuerda (*String Figures* - SF) de ciencia ficción tales como los héroes del progreso, fantasmas y monstruos del antropoceno, se presentan como un tropo teórico, una forma de pensar en multitudes entrelazadas simbióticamente y nos orientan a percibir las relaciones simbióticas no solo entre cuerpos con otros cuerpos, sino del tiempo con otros tiempos, relación en la cual el pasado está siempre acechando el presente y el futuro. Tanto los fantasmas como los monstruos nos muestran potenciales creativos para crear e imaginar mundos a través de la colaboración transdisciplinar.

Los fantasmas nos cuentan la historia de la búsqueda humana de grandeza en nombre del “progreso” y en beneficio de una especie humana, a costa de la explotación de su entorno. Estas figuras asumen ecologías del daño en las que los pasados siempre están ahí acechando a los presentes. Estos fantasmas siguen recordándonos que el pasado importa (Tsing et al, 2017) y que el duelo es un camino para comprender el vivir y el morir compartidos; los seres humanos debemos llorar porque somos parte de ese tejido. Sin un recuerdo sostenido, no podemos aprender a vivir con los fantasmas que dejó el progreso (Haraway, 2016). Esta figura de ficción no responde al tipo de figuraciones que son validadas en el mundo científico y académico, es por esto que desplazar aquella mirada reduccionista que prefija mundos como sistemas cerrados e invariables, nos permite multiplicar voces y mundos que cambian constantemente, aportando de esta forma a la creación de entornos más justos socioambientalmente y el cuidado multiespecie (Castro, 2023; Martínez-Wong, 2023).

Si Desedimentamos las imágenes, la tierra y la memoria: ¿Qué buscamos? ¿Qué o a quiénes vamos a encontrar? ¿Cuántas vidas desgarradas yacen enterradas en la tierra, hundidas en el mar u ocultas en la arena del desierto?

El año 2021 fue el año del bicentenario de Perú como nación y la película del Colectivo Silencio conmemora esta fecha con un ejercicio de memoria que busca hacer audible múltiples capas de memorias pasadas y presentes, pruebas de luchas indígenas y campesinas, de trabajadores rurales y urbanos, de mujeres y disidencias. A través de una operación desidententa-



tiva, en oposición al intento de encubrir las evidencias, silenciar las voces de los pueblos a lo largo de la historia y eliminar las marcas de las violencias, el colectivo Silencio nos presenta los fantasmas que dejó el progreso, aquellos que están entre la vida y la muerte, “una forma de comunidad permeada por el desajuste temporal y la convivencia con las huellas de los ausentes” (Scheinkopf, 2023:187).

Empieza la película y vemos el rostro de un hombre en primer plano que habla en quechua mirando directamente a la cámara y señala:

“Yo soy Saturnino Huilca Quispe, dirigente campesino legítimo. Por ser dirigente campesino durante la lucha de la reforma agraria, aunque éramos legítimos para recibir nuestras tierras, nos metieron en las cárceles, fuimos castigados y nuestros ganados nos arrebataron... Hermanos dirigentes, caminemos, la lucha ha despertado y debemos concluirla... Nosotros ya estamos en el poder, aunque nuestros pensamientos difieran con la lucha verdadera y el sufrimiento que vivimos, nosotros conseguimos esta tierra. Hermanos, es tiempo del buen vivir. Conoceremos el bienestar, la verdadera sabiduría... estos ricos y hacendados, estos esclavizadores son los culpables. A Los imperialistas yanquis, que se vayan todos. Ya no los veremos más, expulsamos a nuestros enemigos...”.



**Figura N°1.** Extractos de la película *El polvo ya no nubla nuestros ojos*.

**Fuente.** *El polvo ya no nubla nuestros ojos* (Colectivo Silencio, Perú, 2022).

Lo anterior fue el monólogo del dirigente campesino Saturnino Huilca, fragmento del documental “Runan Caycu” de Nora de Izcue (1973), traducción y transcripción del testimonio de Saturnino Huilca realizada por Karin Jenny Chacón Chino. En este relato, Saturnino habla del robo de sus tierras y ganados, dando cuenta de cómo funciona el capitalismo extractivo en América Latina, sistema económico que se funda y justifica en el robo, a través del acaparamien-



to, el desplazamiento y la expulsión forzada, estructurando y reorganizando de esta forma, la vida social y la tierra a través de la violencia sistémica (Gómez Barris, 2022). Silvia Rivera Cusicanqui, ha señalado que la colonialidad no es un fenómeno del pasado, sino que se reproduce constantemente en las relaciones económicas y políticas contemporáneas (Rivera Cusicanqui, 2012, 2018), las relaciones coloniales siguen estructurando las dinámicas políticas y económicas, incluso después de que los países como Perú hayan logrado su independencia. En este relato, el encarcelamiento de líderes campesinos, expropiación de sus ganados y tierras, revela la violencia epistémica y racial que se ejerce sobre los pueblos indígenas que han sido relegados a la inhumanidad por parte de “ricos y hacendados” y sus aliados extranjeros, los “imperialistas yanquis”. La lucha por la tierra que Huilca describe, entonces, no es solo una lucha por derechos de propiedad, opera como un ejercicio de memoria que aboga por la restitución de la dignidad y la autonomía que fueron negadas durante siglos de dominación colonial. Para Huilca, la tierra no es solo un recurso económico, sino un espacio de resistencia y redención, cuando dice: “Hermanos, es tiempo del buen vivir. Conoceremos el bienestar, la verdadera sabiduría”, está haciendo referencia al concepto del “buen vivir” (Sumak Kawsay), una cosmovisión indígena que prioriza el bienestar colectivo, la armonía con la naturaleza y una forma de vida que rechaza la explotación y el individualismo capitalista (Walsh, 2009).

A continuación, se presentan dos cartas del dirigente Asháninka Edwin Chota redactas y enviadas entre los años 2013-2014, leídas por Diana Ríos Rengifo. Se intercala el idioma español y el idioma asháninka, que es parte de la familia lingüística Arawak:

**1. “Comunidad Alto Tamaya Saweto, 14 de junio del 2013. Señora Gobernadora de la región Ucayali. Asunto: Solicito Garantías Personales.**

Tengo el agrado de dirigirme a su despacho en mi condición de jefe de la comunidad Alto Tamaya Saweto, región Ucayali. Para manifestar lo siguiente: desde que año vengo, venimos siendo amenazados de muerte los comuneros y las comunidades por los extractores madereros ilegales, los cuáles extraen madera de nuestro territorio comunal. El 9 de mayo hemos denunciado ante la fiscalía logrando que se investigue un aserradero que no contaba con documento. En la intervención, apareció un supuesto dueño que se tomó la libertad de amenazarnos, tanto al señor Jorge Ríos Pérez, tesorero de la comunidad y a mi persona, diciendo: uno de ustedes sawetinos tiene que morir. Por todo lo expuesto pido garantías para los comuneros y mi persona. Pedimos que vengan aquí y nos ofrezcan respaldo y seguridad...”



**Figura N°2.** Extractos de la película *El polvo ya no nubla nuestros ojos*.

**Fuente.** *El polvo ya no nubla nuestros ojos* (Colectivo Silencio, Perú, 2022).

**2. “Pucallpa 23 de abril del 2014, director ejecutivo forestal Ucayali directora fiscal provincial -Dirección de Turismo, protección del medio ambiente. Asunto: Tala ilegal.**

Les expreso mi cordial saludo y les recuerdo que sigue la tala ilegal en Alto Tamaya Saweto que ha transcurrido hace un año de la denuncia presentada del 2013 que la fuerza no se recibe, resultado concreto contra la tala ilegal, solicito accionar de acuerdo a la ley para paralizar y sancionar la depredación de los bosques, una depredación continua, indiscriminada. Así mismo agrego que las amenazas de muerte y denuncias sin fundamento hacia mi persona y comuneros y a las comunidades, son con mayor fuerza por los que pido, la prevención de cualquier atentado contra la vida, mi vida corre riesgo...”



**Figura N°3.** Extractos de la película *El polvo ya no nubla nuestros ojos*.

**Fuente.** *El polvo ya no nubla nuestros ojos* (Colectivo Silencio, Perú, 2022).



Uno de los modos en que se perpetúa el capitalismo en el Sur Global, es a través de megaproyectos extractivos, como grandes represas, minas y proyectos forestales que requieren de enormes recursos y avances tecnológicos. Enrique Dussel se refiere a esto como la “falacia desarrollista”, que implica la imposición de la modernidad occidental como un modelo universal de gobernanza. Los megaproyectos de desarrollo, diseñados por el Estado y las corporaciones, operan bajo una lógica económica que no toma en cuenta las formas de vida que existen fuera de estos grandes esquemas. En este contexto, las corporaciones y los Estados se confunden en sus intereses y acciones: las primeras actúan en nombre de los segundos, que utilizan sus fuerzas de seguridad para controlar y reprimir la organización social que se opone al extractivismo (Gómez Barris, 2022).

Yusoff (2018), enfatiza cómo las violencias estructurales subyacentes en el capitalismo afectan tanto a los seres humanos como a los ecosistemas. La intersección de crisis ecológicas con problemas sociales y políticos reflejan las violencias coloniales que siguen operando en el mundo contemporáneo, donde los recursos de los países del Sur global son explotados en beneficio de las potencias occidentales (Tuck y Yang, 2012). Gómez Barris (2022) llama “zona extractiva” al “paradigma colonial, la cosmovisión y las tecnologías que destacan a regiones de alta biodiversidad para reducir la vida a recursos de conversión capitalista” (2022:13). En el relato del dirigente Asháninka podemos observar “la zona extractiva”, este concepto que articula la violencia que ejecuta el capitalismo para reducir, limitar y convertir la vida en mercancías. La economía global extractiva que instaló el capitalismo colonial en la década de 1500 convirtió a los recursos naturales como el agua, la madera, el petróleo, entre otros, en mercancías globales. En América Latina “la maldición de los recursos naturales” o “la paradoja de la abundancia” ha atravesado y determinado la historia económica y social del territorio.

Es en este marco en el que se inscriben los extractivismos, haciendo referencia al colonialismo y a sus vidas humanas y no humanas posteriores, desde su surgimiento en el siglo XVI hasta el día de hoy, englobando los procesos neoliberales de privatización y desregulación del Estado de los últimos cuarenta años, así también la dinámica de ascenso y caída de los gobiernos de izquierda en Latinoamérica (Gómez Barris, 2022). En el fondo, América Latina sigue siendo “la canasta de recursos” y materias primas disponibles para ser extraídas con el fin de abastecer a los grandes centros de poder económico dentro de la escala global donde se mueve el capital (Grosfoguel, 2016, Gudynas, 2010; Núñez & Aliste, 2021).

El testimonio revela no solo la lucha de una comunidad por sus derechos territoriales, sino también el clima de violencia e impunidad que caracteriza las zonas extractivas. La falta de acción estatal y el contexto de amenazas y violencia constituyen un tipo de terrorismo que despoja a las comunidades de sus derechos y su seguridad. El texto menciona cómo la globalización económica avanza sin rivalidades y crea un marco global de máxima libertad que favorece a las multinacionales. La zona extractiva de desarrolla con el respaldo de políticas económicas que priorizan el beneficio de las corporaciones sobre el bienestar y cuidado de las comunidades locales y el medio ambiente, haciendo caso omiso frente a las demandas por la justicia ambiental y protección social.



En la película *El polvo ya no nubla nuestros ojos*, aparece Juan de Dios Carrasco Fernández acompañado de Etelvina López Vásquez y Dositeo Tafur Díaz, leyendo un fragmento de “Adiós Ayacucho” de Julio Ortega, adaptación de Miguel Rubio (1990):

“Por la presente suscrito Alfonso Canepa, ciudadano peruano de ocupación agricultor. Comunica a usted como máxima autoridad de la república lo siguiente: el 15 de julio fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido, usted habrá visto la protesta nacional que se ha levantado en mi nombre a la que añado ahora la mía propia, pidiéndole a usted me devuelva la parte de mis huesos que se llevaron a Lima. Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y tratados internacionales proclaman no solo el derecho inalienable a la vida humana, sino también a una muerte propia, con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana, supone otro más elemental aún, los muertos señor no se mutilan, el cadáver en la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social, quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto”.

La violencia colonial, como sugiere Achille Mbembe (2003) en su concepto de necropolítica, implica una gestión de la muerte donde ciertas vidas son valoradas de forma diferente y consideradas prescindibles. Los Estados y las estructuras de poder y dominación determinan quién puede vivir y quién debe morir, a través de mecanismos de violación, exclusión y aniquilación. Este enfoque muestra cómo históricamente el colonialismo y el imperialismo han utilizado la violencia y la muerte como una herramienta de expansión y dominio, justificando la destrucción de vidas humanas y no humanas como un sacrificio necesario para consolidar un proyecto modernizador y hegemónico. Judith Butler, en “Marcos de Guerra” (2009) aborda la vulnerabilidad de los cuerpos en contextos de violencia estatal, puesto que el valor de la vida es determinado por el estado. El testimonio de este ciudadano peruano se inscribe en una relación histórica de desapariciones forzadas y violencia estatal en Perú. La exigencia de recuperar su cuerpo no solo es una demanda individual, sino un ejercicio de memoria colectiva que desafía la narrativa del olvido impuesta por un estado que oculta y niega sus crímenes sobre los cuerpos, así recuperar la memoria de las víctimas sería un acto político que desafiaría el silencio y la impunidad del terrorismo estatal (Lagarde, 2010). A su vez, el reclamo por la devolución íntegra de sus huesos plantea cuestiones éticas sobre el derecho a una muerte y sepultura digna. Despret (2021) argumenta que la muerte no debe ser considerada como un fin, sino como una continuidad de las relaciones que se tejieron en la vida, por lo que el respeto y empatía se debe mantener en la muerte del cuerpo.



**Figura N°4.** Extractos de la película *El polvo ya no nubla nuestros ojos*.

**Fuente.** *El polvo ya no nubla nuestros ojos* (Colectivo Silencio, Perú, 2022).

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Georges Didi-Huberman (2014) examina la relación entre la memoria, las imágenes y los acontecimientos históricos que se fijan como geo-traumas. Enfatiza cómo las imágenes se convierten en registros vivientes de experiencias colectivas, actuando como vehículos de memoria y resistencia al traer el pasado al presente como acto ético y político. Este acto de figuración permite que los espectros del pasado sigan vivos, recordándonos la necesidad de justicia.

Estos pueblos expuestos en *El polvo ya no nublan nuestros ojos*, son fragmentos de un testimonio visual que porta sedimentación de capas temporales, de una historia que persiste ante el olvido y evocando ausencias y presencias espectrales. En esta producción, los pueblos expuestos, sus testimonios e historias, emergen como un acto de resistencia para “...preservar la memoria de aquellxs a quienes se les ha negado la visibilidad histórica. Cada imagen proyectada es un fragmento de resistencia contra el olvido” (Didi-Huberman, 2014:134).

## Reflexiones finales

*“Recordar es un acto político. Las imágenes de los pueblos figurantes no solo nos confrontan con su sufrimiento pasado, sino que exigen una respuesta ética en el presente. Son una demanda de ser vistos, una insistencia en la justicia”<sup>6</sup>*

—Georges Didi-Huberman

Siguiendo la noción de *hauntology* de Derrida, el pasado nunca estaría cerrado, fijado, finalizado o completo, estaría en constante movimiento y regresando para interpelar el presente y el futuro. Justamente a través del cine -esta especie de tecnología de fantasmas-

6. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 2014, pág. 152.



la repetición y proyección de imágenes, habilita el potencial de un archivo espectral que permite que la memoria, los espectros y los muertos, regresen desde el pasado al presente y así proyectarlos hacia el futuro. Esta producción no solo documenta o representa una serie de testimonios, sino que crea un espacio donde las capas multitemporales se sedimentan e interrelacionan conformando un suelo/archivo vivo, donde los fantasmas encuentran un medio para aparecer y persistir.

En el suelo/archivo vivo de la película *El polvo ya no nubla nuestros ojos*, se cuentan historias de existencias humanas y no humanas en los recuerdos perdidos de los paisajes coloniales, a la vez que propone otras maneras de narrar historias que desafían la constitución del cine como un aparato de la modernidad. Para poder seguir con el problema, tal como señala Sarah Ahmed (2012), es necesario preguntarnos ¿quién falta en la mesa? ¿quién no fue invitado? es solo a través de la generación de alianzas con otras especies tanto humanas como no humanas, que se habilita la posibilidad de seguir viviendo juntxs. La empatía y duelo son importante porque destacan la experiencia del otrx y la manera en que nuestras experiencias están íntimamente entrelazadas y co-constituidas. Este enfoque nos permitiría visualizar cómo algunas vidas son protegidas y pueden florecer, mientras que otras son olvidadas y sacrificadas (Gillespie y López, 2015; Lopez & Gillespie, 2016; Lunstrum et al., 2021).

¿Cómo podemos seguir viviendo junto a lxs fantasmas que dejó el progreso? Para responder esta pregunta que tantxs aliadxs situadxs desde distintos lugares se han realizado, Vinciane Despret (2021) en su libro “a la salud de los muertos”, realiza una hermosa reflexión en torno a las maneras en las cuales podemos hacer entrar a los muertos en la vida de los vivos. Es crucial que dejemos de mirar hacia el futuro y comencemos a integrar el pasado en el presente, así deberíamos seguir hablando de esxs que ya no están para evocar su presencia y mantenerla viva, creando y explorando de maneras inventivas relaciones con ellxs. Ese es el compromiso activo de esta película como práctica del cuidado: darles conversaciones a aquellxs que ya no están. El cuidado como práctica ética, política y material es situar a aquellos fantasmas que dejó el progreso en el mundo nuevamente, darles un lugar permite poner en movimiento la historia, hacer sitio para los encuentros y dibujar nuevos territorios.

## Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham, NC: Duke University Press.
- Andermann, Jens. (2021). Memories of extractivism: Slow violence, terror, and matter. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 29(4), 537-554.
- Bennet, Jane. (2022). *Materia vibrante*. Caja Negra editora.
- Bermaschi Novaes, Bárbara. (2021). Experimenting post-colonial film landscapes: A conversation with Ana Vaz. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 13(3), 137-160.
- Butler, J. (2009). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós.
- Castro, Hortensia. y Lus Bietti, Gonzalo. (2022). Apuntes latinoamericanos para la construcción de una Geografía Ambiental. *Revista Geographia*, UFF, Brasil-Dossier Geografías



- Latinoamericanas y el mundo: movilidad de saberes y disputas en un contexto des-colonial, vol. 24, N° 53.
- Castro, Azucena. y Castro Hortensia. (2023). "Imaginaris geográficos en torno al río Santa Cruz: materialidades creativas y activismos territoriales en el capitaloceno", 59. Espacios. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Castro, Azucena (editora)(2023). *Futuros Multiespecie: Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth
- de La Bellacasa, M. P. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds (Vol. 41)*. U of Minnesota Press.
- Derrida, J., & Stiegler, B. (2002). *Echographies of Television: Filmed Interviews*. (J. Bajorek & C. McDonald, Trans.). Cambridge: Polity Press.
- Despret, V. (2021). A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan. Cactus.
- Depetris Chauvin, I. (2019). Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017). Pp. xv-xviii. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Estenssoro Saavedra, Fernando. (2007). Antecedentes para una historia del debate político en torno al medio ambiente: la primera socialización. Vol.22, n.2, Universum.
- Gillespie, Kathryn & Lopez, Patricia. (2015). Introducing economies of death. In *Economies of Death* (pp. 1-13). Routledge.
- Goffard, Nathalie. (2019). *Intramuros: palimpsestos sobre arte y paisaje*. Chile, Santiago: Metales Pesados.
- Gómez Barris, Macarena. (2022). *La Zona Extractiva: Ecologías Sociales Y Perspectivas Descoloniales*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Grosfoguel, R. (2016). Del «extractivismo económico» al «extractivismo epistémico» y decolonialidad: Un análisis de la ontología política y la colonialidad del poder. *Tabula Rasa*, 24, 123-143.
- Gudynas, E. (2010). El nuevo extractivismo progresista en Sudamérica: Tesis sobre un viejo problema bajo nuevas expresiones. In A. Córdova & E. Gudynas (Eds.), *Desarrollo extractivista y políticas sociales en el Sur*. CLACSO.
- Haraway, Donna. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Harvey, David. (2004). "El 'nuevo' imperialismo: acumulación por desposesión". En *Socialist register*, CLACSO. Buenos Aires.
- K. Le Guin, Úrsula. (2022). *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*. Buenos Aires, Rara Avis Editorial.
- Lagarde, M. (2010). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM.
- Latour, Bruno.; Stengers, Isabelle; Tsing, Anna y Bubandt, Nils. (2018). Anthropologists are talking–about capitalism, ecology, and apocalypse. *Ethnos*, 83(3), 587-606.



- Lopez, Patricia, & Gillespie, Kathryn. (2016). A love story: for 'Buddy System' research in the academy. *Gender, Place & Culture*, 23(12), 1689-1700.
- Lopez, Patricia J. (2019). "Toward a Care Ethical Approach to Access to US Health Care in Neoliberal Times." *Gender, Place, and Culture*. 26(6): 830-846. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2019.1619523>
- Lunstrum, Elizabeth, Ahuja, Neel, Braun, Bruce, Collard, Rosemary, Lopez, Patricia & Wong, R. W., Rebecca. (2021). More-than-human and deeply human perspectives on COVID-19. *Antipode*, 53(5), 1503-1525.
- Martínez Wong, A. (2023). De monstruos, fantasmas y héroes del "progreso". Contar historias para la vida en Patagonia. *Revista Punto Sur*, (9) 115-132.
- Meillassoux, Quentin. (2020). Metafísica y ficción extracientífica. Roneo editorial.
- Moore, Jason. (2013). El auge de la ecología-mundo capitalista (II): las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima. *Filosofía, política y economía en el Laberinto*. 39: pp. 21-30, p. 27.
- Moore, Jason. (2014). The capitalocene, Part II: Abstract social nature and the limits to capital. Fernand Braudel Center, Binghamton University.
- Moore, J. W. (Ed.). (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11-40.
- Núñez, A., & Aliste, E. (2021). Geografías imaginarias y el oasis del desarrollo: Cambio climático y la promesa del futuro del esplendor. LOM Ediciones.
- Parikka, Jussi. (2021). *Una geología de los medios*. Caja negra.
- Povinelli, Elizabeth. 2016. *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2012). Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Garza, Cristina. (2022). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana Vervuert.
- Sassen, Saskia. (2014). *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. University of Harvard.
- Schlunke, Katrina. (2013). Memory and materiality. *Memory Studies*, 6(3), 253-261.
- Souriau, Étienne. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Editorial Cactus.
- Svampa, Maristella. (2019). El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. *Lecturas globales desde el Sur. Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24(84), 33-53.
- Svampa, Maristella. y Terán, Emiliano. (2019). En las fronteras del cambio de época: Escenarios de una nueva fase del extractivismo en América Latina; *Abya Yala*; 2019; 169-217.
- Rancière, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Tsing, Anna. (2015). *The Mushroom at the End of the World*. Princeton University Press.



- Tsing, A. L.; Bubandt, N.; Gan, E., y Swanson, H. A. (Eds.). (2017). *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the Anthropocene*. U of Minnesota Press.
- Tuck, E., & Yang, K. W. (2012). *Decolonization is not a metaphor*. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 1-40.
- Yusoff, Kathryn. (2015). Geologic subjects: Nonhuman origins, geomorphic aesthetics and the art of becoming in human. *Cultural Geographies*, 22(3), 383-407.
- Yusoff, Kathryn. (2018). *A billion black Anthropocenes or none*. U of Minnesota Press.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, estado, sociedad: luchas (de) coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar.

### ***Producciones audiovisuales***

- El polvo ya no nubla nuestros ojos* (Colectivo Silencio, Perú, 2022).
- Ghost dance* (Ken McMullen, Inglaterra, 1983).

**Ayleen Fernanda Martínez Wong** (Universidad Católica de Chile; Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de San Martín)

aemartinez@uc.cl

Geógrafa por la Pontificia Universidad Católica de Chile y actual doctoranda en Geografía de la Universidad de Buenos Aires. Parte del grupo de estudios “Cultura, Naturaleza y Territorio” de la Universidad de Buenos Aires y del grupo de estudios “Hidrofonías Ambientales” de la Universidad Nacional de San Martín. Sus áreas de interés surgen del encuentro multidisciplinar/interdisciplinar y se relacionan con las humanidades ambientales, la geografía cultural e histórica y las geografías más-que-humanas. ¿Cuáles son los peligros de contar una sola historia? ¿Qué voces e historias se pierden en esta narrativa? Estas son las dos preguntas principales que aborda, utilizando un enfoque multisituado-multiespecie y las prácticas SF del feminismo situado y las figuras de cuerda, para revisar los diarios de viajes de distintos científicos, exploradores y viajeros que estuvieron en el territorio patagónico en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX y que describieron su paisaje, participando de esta forma, en la construcción de la historia natural, una narrativa hegemónica que cuenta una única historia. Actualmente realiza investigaciones relacionadas a los discursos de sequía en el sur y la Patagonia en Chile y su relación con proyectos extractivistas que han sido históricamente y sistemáticamente utilizados como armas coloniales de violencia estatal y corporativa, desplazando y despojando a diferentes comunidades humanas y no humanas.

# *EL LENGUAJE DEL AGUA. UN ACERCAMIENTO DESDE LA EXPERIENCIA SONORA EN LA CIÉNAGA*

POR CAMILA CASIO

**The language of water. An approach through the sound experience in *La Ciénaga***

## **Resumen**

¿Cómo es el lenguaje del agua? Tras la urgencia que reclaman los cuerpos líquidos por su reconocimiento como cuerpos vivos y agentes claves de interconexión vital, este artículo explora cruces y puntos de contacto con las otredades líquidas a través del estudio sonoro de *La Ciénaga* (2001) una película de la cineasta argentina Lucrecia Martel. Estas indagaciones sensibles habilitan una experiencia inmersiva del sonido necesaria para aproximarse a la “realidad acuática” en tanto campo-cuerpo elástico de interconexión no sólo entre especies sino de memorias, cosmovisiones y secretos ancestrales. En este sentido, me interesa analizar cómo el trabajo sonoro de la experiencia fílmica ejercita modos de escuchar-sentir el mundo circundante dando agencia a otras voces y formas de comunicación más-que-humanas en contextos de extractivismo sonoro. La destrucción ambiental ligada a formas de aturdimiento expone la necesidad de encontrar abordajes urgentes que comprendan la relación entre el sonido y el agua, agentes claves para la reconstrucción de una memoria compartida.

**Palabras clave:** Cine argentino, Lucrecia Martel, sonido, agua, exploración sísmica.

## **Abstract**

How is the language of water? Behind the emergency that water bodies claim to be recognize as living bodies and key agents of vital interconnection, this essay seeks to explore relations with liquid otherness through a sound study of *La Ciénaga* (2001) a film by the argentinian director Lucrecia Martel. These aesthetic inquiries enable an immersive sound experience necessary to get closer to “aquatic reality” as an elastic body-field connector not only between species but also memories, world views and ancestral secrets. Based

on a sound extractivism context, I'm interested in analyze how sound work in the film experience exercises ways of listening and feeling the world around as it gives agency to other voices in a more-than-human way of comunicate. The environmental destruction related to bafflement exposes the need of finding ugens approaches which include the relation between sound and water, key agents for the reconstruction of a shared memory.

**Keywords:** Argentinian cinema, Lucrecia Martel, sound, water, offshore exploration.

La relación entre el sonido y el lenguaje del agua visibiliza una problemática de larga data en nuestro país, que ha generado controversia especialmente en la última década. El Mar Argentino ha cargado durante más de sesenta años con el peso de prácticas extractivas que, en este contexto, utilizan dispositivos acústicos para sus fines. La exploración sísmica en estas aguas nos confronta con lo que Foucault denominó biopoder o, de manera más tradicional, como biopolítica. Según Braidotti, “el capitalismo contemporáneo es biopolítico porque busca controlar todas las formas de vida, evolucionando hacia una especie de “biopiratería” (Shiva, 1999) que explota la potencia generativa de mujeres, animales, plantas, genes y células” (Braidotti, 2013: 112).

De antemano, surge la pregunta: ¿Es posible pensar alternativas que avizoren la coexistencia y respeto hacia las otredades líquidas? Frente al aturdimiento<sup>1</sup>, se propone explorar una experiencia inmersiva que imagine cruces entre sonido y agua en el largometraje *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) resaltando la potencia de interconexión que las ondas sonoras tienden entre los cuerpos. De esta manera, se intentará reflexionar sobre la disposición ética y estética que ofrece el diseño sonoro del medio audiovisual en tanto multiplica modos de estar en y con el mundo.

En el agua, con la exploración sísmica (*offshore*) el sonido deviene en una potencia destructiva de la vida marina, especialmente en dichos entornos donde la comunicación interspecie depende de las ondas sonoras que viajan a través de su medio elástico. ¿Qué información se busca obtener del fondo del mar? ¿Cómo puede el sonido transformarse en un instrumento de tortura y muerte? Las formas de deterioro de los ecosistemas marinos, a través de métodos estruendosos, se convierten en dispositivos biopolíticos de tortura. En este sentido, ¿puede el cine ser una herramienta contra el aturdimiento?

## La Ciénaga: un nuevo territorio acuático

La secuencia de apertura de *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), da cuenta que el sonido es el hilo conductor por excelencia insinuando una pretenciosa red de continuidades entre el dentro y fuera de escena filtrando las imágenes a través de un potente juego sonoro. Ni bien da

1. Gabriel Giorgi utiliza la noción de *aturdimiento de los cuerpos y de las mentes* y la define como una estrategia cotidiana y sistemática de irritación y agotamiento como modo de comunicación política (Giorgi, 2024:3).



inicio, la directora nos ofrece una experiencia acústica, una “orquesta” compuesta por varios elementos sonoros; el viento soplando y los árboles que se mueven con él, una tormenta en formación y un disparo en algún lugar del cerro que, con el carácter de un trueno, corta eléctricamente la atmósfera revolucionando el vuelo y el canto de los pájaros (imagen 1). En un juego entre el cielo y la tierra como si los sonidos fueran preguntas y respuestas entre agentes y fuerzas de un orden “no natural”, se va esquematizando y estructurando la narrativa guionada por Martel. Inmediatamente vemos un grupo de personas que se arremolina alrededor de una pileta arrastrando sillas metálicas y produciendo con ellas un sonido ríspido que parece hacerse eco de los temblores de la tormenta (Imágenes 2 y 3). En su análisis de la película Rapan y Constantini hacen énfasis en estos “diálogos” entre distintas frecuencias de sonidos:

[...]este temblor ahora va a continuar con el sonido agudo pero también áspero e iterado de las chicharras, y la continuidad se mantiene inmediatamente con los cubos de hielo que Mecha pone en la copa y que empieza a agitar, provocando un tintineo que pareciera generar la respuesta por parte de los pájaros: el plano detalle de la mano haciendo temblar la copa (para enfriar más rápidamente el vino) nos deja ver y oír que este temblor ahora es más agudo y que los pájaros retoman en frecuencias aún más altas pasando así por todo el espectro (Rapan y Constantini, 2016: 5).

Al mismo tiempo, el agua, es un elemento omnipresente y dislocante a lo largo del film en el sentido que abandona la forma pulcra de representación para acuerpar<sup>2</sup> significados, misterios y secretos. De esta manera, la película va configurando una espacialidad repleta de lenguajes que resaltan el potencial político del sonido y del agua a través de procedimientos propios del cine. Situándonos en un contexto de extractivismo desmedido en el mar argentino, estos elementos actúan como ejes narrativos para preguntarnos sobre las formas de aturdimiento en espacios acuáticos<sup>3</sup> y en cómo el cine “puede ser una herramienta para articular visiones y sensibilidades ambientales críticas” (Depetris Chauvin, 2023: 150).

2. Lisa Blackmore retoma a este respecto corrientes feministas de, por ejemplo, Silvia Federici quien reflexiona sobre el cuerpo como agenciador de sentidos que propongan -y reclamen- nuevos modos de relación e interacción no capturados por lógicas capitalistas pero sí (re)generativas de políticas solidarias y del bienestar común. La autora analiza la resonancia del acuerpamiento como esfera crítica en varias formas de activismo artístico cuando artistas ecofeministas comenzaron a trabajar intuitivamente en el arte de acción y performática de los años 60’ hasta los años 80’ en América Latina. (Blackmore, 2023: 427).

3. La prospección sísmica es el método más empleado a escala internacional para conocer las estructuras del subsuelo marino y así ubicar yacimientos para perforar y extraer hidrocarburos. Se utilizan buques con tecnología basada en la obtención de datos a través de la energía acústica, para lo cual se emplean cañones de aire comprimido que emiten intensos pulsos acústicos al liberar aire en el agua. Las ondas que genera, viajan a través del agua, difractadas en múltiples direcciones y por largas distancias, y penetran en el subsuelo marino. Un ejemplo concreto de una operatoria de este tipo podría ser: un buque sísmico navegando a una velocidad de cinco nudos, efectuando disparos (de milésimas de segundo) cada diez segundos, o sea cada 25 metros, durante todas las horas y días hasta que se termina de recorrer o recopilar el muestreo del área de estudio. *Prospección Sísmica. Riesgos e impactos en el Mar Argentino*. Estado de situación 2021-2022. Foro de conservación del Mar Patagónico y Áreas de afluencia pp. 11



**Imagen 1.** Plano de un cielo sonoro. Una tormenta en formación y un tiro en el cerro que corta la atmósfera (Fotograma de *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001)

Retomando la noción de *acuerpamiento*, este concepto funciona como punto de articulación de doble salida; por un lado, en la película es un procedimiento en sí mismo en la medida que el agua “acuerpa” y es una fuerza contenedora de varios misterios y presagios; y, por el otro, actúa como enclave conceptual en tanto herramienta de pensamiento ecocrítica ya que se deja de concebir la noción de *cuerpo* como algo exclusivamente humano animal. Me interesa recuperar la noción, de *acuerpamiento* en primer lugar, en relación con el juego entre sonidos y aguas presente en la película, para arriesgarme más allá de los términos planteados hacia formas de “acuerpamientos sonoros”. Esto permite imaginar otras formas de habitar que vinculan la vida (y la muerte) estrechamente con el sonido.

Lo anterior sitúa este trabajo de apertura sensible en espacios acuáticos, y toma de la experiencia fílmica la herramienta sonora como agenciadora de formas más que humanas de coexistencia. Estas formas en las que el cine reinventa espacios e imagina materias y materialidades re-descubre el misterio de lo vivo y nuestra forma de relacionarnos (o de distanciarnos) con ello. En *La Ciénaga*, estamos frente a una construcción de *lo líquido* en sintonía con un lenguaje nuevo y anómalo de las frecuencias sonoras que viajan y escapan de las escenas como un eco inevitable hacia el espectador. Lo líquido está presente tomando la forma de una materia inventada, alegórica y misteriosa que presenta una curiosa ambigüedad; la forma en la que Martel representa este elemento es, casi siempre, a través del “estancamiento” (la pileta, el pantano, el barro, el tanque de agua), agua sin posibilidad de movimiento o cauce pero que, sin embargo, encuentra la forma de “materialidad fluida” a través del recurso sonoro.



**Imagen 2 y 3.** Un grupo de personas se arremolina al costado de una pileta de agua mientras arrastran sillas metálicas (Fotogramas de *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001)

La Ciénaga como lugar geográfico inventado pero también como forma de conceptualizar un núcleo familiar que se *hunde* en su propia decadencia, es un “territorio anfibio” lo que da lugar a la constante posibilidad de ser “un territorio que puede devenir siempre agua” (Depetris Chauvin, 2019: 137). El diseño sonoro en la nueva narrativa de Lucrecia Martel nos presenta ante lo que podría ser un nuevo territorio acuático; un lugar imaginario que justamente permite y posibilita a



que pasen cosas nuevas, con otras lógicas y otras formas de percibir. Formas que se vinculan directamente con experimentar el territorio, su plasticidad y unicidad, generando interrogantes sobre los modos distintos de habitar dichos espacios y territorios. Las configuraciones espacio-temporales en *La Ciénaga* y sus modos de relacionarse con lo acuático ofrecen otra “forma crítica de explorar las construcciones de espacio, lugar y naturaleza así como vehiculizar intervenciones en debates en torno a identidades culturales, conflictos políticos y los efectos materiales y simbólicos de la crisis ecológica global” (Depetris Chauvin, 2019: 130).

En este sentido, la cineasta logra poner en evidencia la potencia estético-política del sonido en tanto dispositivo sensible que agencia la capacidad de otros modos discursivos y receptivos más allá de lo que imponen los regímenes de la visión para percibir la realidad, al mismo tiempo que devela su carácter opresivo y homogeneizante. En este nuevo territorio acuático, se traspasan los límites cronológicos hacia los tiempos del agua; allí donde los cuerpos se rozan de sonidos. Un tiempo situado, repleto de huellas de memorias que arriesgan su pervivencia frente a la crisis hídrica que expone a los cuerpos de agua a zonas extractivas en estrecha vinculación con el “aturdimiento de los cuerpos y de las mentes» (Giorgi, 2024: 3).

Esta propuesta cinematográfica nos invita, entonces, a salir del tiempo *haciéndonos escuchar* mientras revela un tiempo propio de escucha fílmica. Retomo el término “escenas de escucha” de Gabriel Giorgi para hacer alusión a las escenas del film analizado como estrategias para prestar atención<sup>4</sup> y cuestionar las formas en las que establecemos nuestros propios vínculos con la realidad circundante. ¿Cómo el sonido puede funcionar como dispositivo político para romper los condicionamientos de la percepción y la observación? ¿Qué lazos o vínculos se están poniendo en cuestión? ¿Por qué es tan importante que rompamos la lógica seccionada y fragmentada del mundo? Gabriel Giorgi habla de “la escucha como una herramienta propicia para el trabajo de “reorientación” que nos toca en el presente; poner el oído en la lengua, en los ambientes y los entornos, en las señales que vienen de los cuerpos, en los sueños, ahí donde lo no-dicho y lo inarticulado encuentra sus líneas de emergencia” (Giorgi, 2024: 3). Ejercitar la escucha puede ser entonces, esa fuerza revolucionaria que construya puentes con la alteridad dejando que emerjan las huellas de nuestra memoria colectiva. Parte del desafío es imaginar dichos puentes con los entornos acuáticos a través de las formas en las que el cine de Lucrecia Martel tiene de reinventarlos a través –y principalmente– del sonido y la escucha fílmica.

A través de las ondas sonoras que vibran con el todo, se encuentra la elasticidad con la que se van desplegando escenarios imaginarios a través de lo que se escucha o lo que se dice. Como un aire envolvente, el espectador-audiencia se sumerge y fluye -o se tensa- en esos paisajes sonoros que exceden el marco representativo de lo que se está viendo y que de manera casi residual enlazan continuidades más allá de cada escena. Hacia el minuto 29:50, la pileta de agua turbia vuelve a ser el núcleo alrededor del cual están reunidos los jóvenes. De repente, se ve que Momi sale de la casa corriendo, escapando de una especie de persecución “juguetona” con su hermano mayor. Corre en dirección directa a la pileta y, sin dudar, se zambulle (Imagen 4). El sonido generado por el choque

4. Retomo este concepto de Vinciane Despret (2022), quien elabora una definición ligada a la experiencia de atención de quienes observan aves pero, también, de su propia atención a los debates y controversias en torno a diferentes hipótesis e investigaciones sobre estas.



de su cuerpo contra el agua coincide –y se confunde- con el estruendo acusmático de un tiro, lo que le dará a esta escena una atmósfera de suspenso. Hasta ahí llega el juego: su hermano se detiene en seco sobre el borde y, por largos segundos todos quedan observando ese cuerpo de agua en el que ahora está ella sumergida, pero que nadie ve, más allá de unas burbujas que emergen del fondo hacia la superficie: una frontera elástica, grisácea y llena de hojas que miran como un espacio misterioso e impenetrable (Imagen 5).



**Imagen 4.** Momento en el que Momi se zambulle en el agua (fotograma de *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2011).



**Imagen 5.** Plano del agua.



La escena siguiente estalla de sonidos, en una orquesta polifónica de chicharras y otros insectos en torno al mismo cuerpo de agua. Ahora todos están dispersos sobre el borde y *ponen atención* al relato que empieza a contar el personaje de Vero. Con el poder que tiene la narración oral de fuerza magnética y visceral nos volvemos parte de otro tiempo, el tiempo de la escucha dentro de la escucha fílmica (imágenes 6, 7 y 8). También en el tiempo del agua que introduce Momi. Su cuerpo sumergido juega con y se entromete en ese mundo *otro* no develado a la vista de los demás personajes pero que ciertamente genera distancias e incógnitas sobre lo que hay allí, qué cantidad de bichos, seres microscópicos que se reproducen a gran velocidad en una infinita reciprocidad. Momi atraviesa (y se deja atravesar) esa masa líquida que en *La Ciénaga* tiende puentes narrativos, elemento plástico a través del cual se articula lo estrictamente humano con lo no-humano. Dicha intervención material genera campos semánticos que involucran la piel y los oídos en constante fluctuación alterando las normativas racionales y sensoriales hacia la afectación y la emoción.

Estas formas (emotivas y afectivas) emergen de la inmersión y el roce de corporalidades con *lo otro* generando lazos sensibles más-que-humanxs. Lisa Blackmore trae, a este respecto, comprometido y afectivo, preciosos aportes que surgen, también, de inmersiones propias en cuerpos de agua. Para la autora, los ojos están en la piel es decir, comparte con la cineasta argentina una concepción sensitiva, táctil y experiencial de los sentidos. Blackmore nos sumerge en lo que nos constituye y nos conecta a la inteligencia cósmica del mundo: el agua. A través del conocimiento de que dos tercios de nuestro cuerpo es agua, articulado por la fascia “sistema semilíquido de comunicación mecánico-metabólica que une piel, huesos, sangre, linfa y células en sincronía simbiótica” (Blackmore, 2020: 10) se puede decir que en nuestra propia corporalidad radica la fuerza y apertura a otros modos sensibles de intercambio y co-construcción. Esto puede verse potenciado con la promoción de prácticas inmersivas y de conexión en cuerpos de agua o, básicamente, la reconexión con la actividad de nadar que “inspirará confluencias de saberes, prácticas de convivencia y éticas de cuidado mutuo, orientadas al bienestar ecológico” (Blackmore, 2020: 11).

*La Ciénaga* es un territorio que habla y escucha, en el que *el todo* es parte de la experiencia y todos sus agentes se aventuran en un diálogo de fuerzas vibratorias; la materia y las cosas así como los estados de ánimo propios de la tierra<sup>5</sup> tienen la capacidad de modificar o alterar el medio circundante y las personas que lo habitan. Esos estados anímicos vienen cargados de un escuchar-sentir el todo circundante y se reflejan en alertas y supersticiones que, no azarosamente, buscan desahogo alrededor de esa pileta de agua turbia o de un tanque de agua, que los hace hablar, susurrar, escuchar a la espera de una aparición que consuele sus mentes turbadas. Los jóvenes escuchan sin interrumpir el relato del perro que no era perro sino una rata africana y que nos hipnotiza como audiencia en un aquí y ahora. Este cuento será, además, un eje narrativo importante ya que “anticipa” el acontecimiento trágico del final de la película, como un presagio anunciado por las voces del agua.

5. En su libro *Devenir Animal. Una cosmología terrestre*, David Abram habló de los temperamentos de la tierra y su influencia en las comunidades humanas que habitan en diferentes partes de ella; haciendo alusión a que cada topografía, cada ecosistema con su diseño particular tiene su propia conciencia y, por consecuencia, su propia, sentiencia (capacidad de sentir).



**Imágenes 6, 7 y 8.** Vero relata oralmente una historia que atrapa a los demás y nos adentra en el tiempo de la escucha fílmica (Fotogramas de *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001).



## La escucha del agua en contextos de extractivismo sonoro

En este punto, considero que el audiovisual analizado brinda herramientas ambientales críticas en la medida que encuentra formas de sumergirse y “estirarse” hacia la otredad inaugurando un tiempo con otros. En este sentido *La Ciénaga* “renuncia a la centralidad y a la enunciación del yo” (Giorgi, 2024: 7) para volverse un arte de la atención y de escucha. Volver a dar relevancia a la potencia poético-política del acuerpamiento como puente entre la materia y las ondas sonoras que viajan en ella, reafirma algo en común con los territorios acuáticos: en el agua, quizás más potente que en aire, el sonido funciona de forma más eficaz para propagar energía, lo que significa que las ondas son capaces de viajar más lejos y más rápido. De ahí la razón por la que los organismos y especies marinas utilizan el sonido para sus funciones biológicas: alimentarse, socializar, reproducirse, reconocer a sus crías, detectar presas, actuar en conjunto y cooperar en la captura de presas, orientarse, etc. La batalla contra el aturdimiento en un contexto de extractivismo sonoro (que no sólo se limita al mar, aunque en este ensayo es el eje principal) implica el desafío ético de “poner el oído en los cuerpos” y eso es parte de reconocernos, también, como cuerpos líquidos. Volviendo a es importante recordar que disponemos de una memoria líquida que compone “la capacidad de “desbordar” el imperio epistémico del logos, la razón pura y el oculoctrismo, al hacer confluír los cinco sentidos en un sexto que nos atraviesa por dentro y nos estira hacia afuera, hacia el futuro” (Blackmore, 2020: 10). Esta idea nos acerca a la disposición ética frente a la vida en todas sus formas, vegetal, animal, mineral, líquida, etc. Dicha noción –que Blackmore retoma de Bennet– propone que “en esa disposición de nuestro cuerpo frente al sufrimiento de otros es que empezamos a articular la experiencia de reconocimiento, empatía y cuidado” (Blackmore, 2023: 427).

Es oportuna la reflexión acerca de las vinculaciones entabladas hasta acá, pudiendo interpretarse como una intención por simplificar o reducir las formas de existencia propias de los entornos y seres acuáticos a meras comparaciones poéticas con el mundo fílmico o nuestra condición humana. Sin embargo, asumo los riesgos a los únicos efectos del encuentro con el mundo del agua “conectando con la multiplicidad inherente de lo que importa para *estos seres* que uno quisiera conocer y lo que ellos hacen que importe.”<sup>6</sup> De ahí las motivaciones por indagar en la propuesta cinematográfica de Lucrecia Martel en tanto ruptura paradigmática del quehacer audiovisual a través del diseño sonoro, aspecto clave para entrar en una trama completamente vasta de relaciones.

Los esfuerzos por “nombrar” esas relaciones permite que las conexiones que parecen imposibles tengan sentido, siendo generativas de lazos entre fuerzas y sensibilidades más que humanas. Dejarse afectar entonces por esa malla interrelacionada de fuerzas tiene una potencia reveladora. *La Ciénaga* nos hace cómplices del misterio que se despliega cuando la percepción y la apertura de los sentidos se sintonizan con los fenómenos que acontecen en *continuo* a nuestro alrededor. En una de sus charlas la directora dice:

6. Este es un pequeño fragmento de una cita que hace Vinciane Despret de Isabelle Stengers en *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios*, pp. 26.



Las discontinuidades que establecemos en lo continuo que nos rodea son arbitrarias y nos hacen errar en la observación de los fenómenos. El sonido, lo primero que anuncia es el no vacío, la continuidad y la inmersión de lo que sea que esté en ese volumen. Como una condición fundamental, este requiere de que haya aire: un medio elástico donde las ondas (que son diferencias de presión) se puedan transportar en ese espacio conectándonos con todo a nuestro alrededor.<sup>7</sup>

La idea de inmersión sonora le da entidad a las voces de “las cosas” al mismo tiempo que se problematiza la idea del espacio vacío mostrando a través del cine la abundancia material, rítmica y vibracional del todo circundante. Esta reflexión dialoga con las notas de Blackmore en las que describe sus inmersiones en el agua:

Nadar es abrazar el agua y dejarse abrazar. Tocar y dejarse tocar. Es buscar contactos íntimos entre cuerpos de agua, moverse con un tacto cuidadoso y consciente entre flujos, intensidades, corrientes y temperaturas siempre variables. El agua sostiene mi cuerpo cuando nado, permitiendo que me ensanche y me deslice. Es también un entorno en el que si abandono el cuerpo, me puedo hundir. En la sutileza y el trance de esos gestos se crea una atención que actualiza la etimología de ese término en latín, donde *attendere* significa estirarse hacia otro. Las dimensiones físicas, afectivas y sensoriales de la inmersión y el nado crean correspondencia con otras vidas líquidas que también se mueven en intensidades variables, generando una ontogénesis multitudinaria de cuerpos que se rozan (Blackmore, 2020: 10-11).

Esta experiencia sitúa el cuerpo en correspondencia con otros y logra establecer lazos comunicativos con la otredad líquida. Sentimos su lenguaje expresarse a través de su escucha física de todo a su alrededor. Me parece importante hablar en términos de escucha física, por un lado, porque piensa en la corporalidad como un agente activo en el acto sensorial sensible que requiere *escuchar* y, por el otro, porque no brinda un modo tan capacitista y único de hacerlo. Con el cuerpo, la mayoría de los animales del mar no solamente escuchan sino que sienten. En la piel radica el universo afectivo que como un sexto sentido vincula las vibraciones sonoras con el mundo de las emociones.<sup>8</sup> La vulnerabilidad a la que se exponen los cuerpos actividades tiene su fundamentación en la búsqueda de petróleo por empresas extranjeras en entornos donde confluyen, intercambian y existen múltiples formas de vida. Si tuviéramos que imaginar el desarrollo de todas esas funciones vitales en medio de bombas de presión a elevadas y variadas frecuencias, dudo que tengamos éxito, de otro modo, ¿cómo seguiríamos el curso de nuestras rutinarias y cómodas vidas a sabiendas de que poblaciones enteras -humanas y no humanas- están condenadas a esa realidad? El pánico, la desorientación, la confusión, existen más allá de la sintiencia humana, la condena a vagar sin rumbo y en soledad podrían ser, incluso, los mejores escenarios en este desastre. Gabriel Giorgi me recuerda la importancia de orientarse en un mundo que aturde y oprime las capacidades de escuchar (aunque prefiero pensar en términos de escuchar-sentir). Hablar, entonces, de las herramientas estéticas que propone el enfoque

7. Charla completa disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fzSFX9KrC9c&t=1798s>

8. Se puede ver a este respecto, el documental Sonic Sound. Disponible en: <https://ihavenotv.com/sonic-sea>



sonoro son maneras de detenerse a escuchar. Es, podríamos decir, un acto de imaginación revolucionaria. Recuperar el lugar del cuerpo que compartimos “en esencia” con los cuerpos de agua es pensar en lo que nos constituye y lo que nos guía, más específicamente –parafraseando a Giorgi- “el oído ancla el cuerpo en un anudamiento de coordenadas sensibles: atmósferas, fuerzas, vibraciones. Hay receptividad vibratoria de un cuerpo ante líneas expansivas y escalas multiplicadas. Lo colectivo –agregará- es multiplicidad de mundos aurales” (Giorgi, 2024: 7).

## Palabras finales

El desafío que me convoca se esmera en una apertura de los sentidos que permita acercarnos a la sintiencia líquida a través del trabajo crítico sensible de escuchar. Frente a la emergencia hídrica que acecha a los cuerpos y las mentes del agua, afirma Brandon LaBelle que el sonido -sin desligarse de la escucha- “puede servir de herramienta, de recurso creativo, para orientarnos hacia la compasión y el cuidado” (LaBelle, 2018:121). En este caso, la película de Lucrecia Martel logra trazar puentes con la alteridad porque en ella hay un *detenerse a escuchar*. Retomando a LaBelle, el sonido y la escucha “deben integrar un espectro auditivo más amplio, constituido por los ritmos y los ruidos, los silencios y vibraciones que emiten tanto los humanos como los no humanos y que llegan a los seres sensibles y sociales que somos” (LaBelle, 2018:121). En este sentido, el cine podría funcionar como una herramienta que reconfigure espacialidades pero también modos de pensar otros mundos sensibles, dando agencia a sus voces y sus problemas. Con *La Cinénaga* me resulta posible pensar en términos de realidades y entornos vivos, penetrantes y tangibles así como en la correspondencia con otros; esa disposición sensible que describe Blackmore cuando nada y se reconcilia con la alteridad de cuerpos que se rozan.

A través del cruce entre corporalidades, el potencial afectivo y la narrativa sonora del lenguaje audiovisual (donde se entremezclan y desbordan múltiples disciplinas) se interrogan las estructuras y marcos epistemológicos sobre los cuales lo humano corroe, invade, contamina y devasta los cuerpos de agua. Allí donde la disposición ético-política no tiene lugar frente a los afanes productivos de corporaciones sin cuerpo, la construcción de ideales de poder y progreso económico se disfrazan de dispositivos y tecnologías que embisten contra todo lo que vive. En el intento por generar algún reparo sobre la agonía que implica la experiencia sonora inducida por las tecnologías de exploración sísmica termino por preguntarme por los modos de morir gestionados por el capitalismo contemporáneo y aplicado sobre cuerpos no concebibles como vidas “llorables” (González, 2022: 21). Entre tanto ejercicio de dolor y violencia, cuando estas conexiones parecen no tener manera de expresarse, volverse a la producción e investigación desde las artes me resulta fundamental. Porque como dice Blackmore, “uno siempre está en muchos ríos” y “cuando las conexiones entre sus flujos no son evidentes el arte inventa formas de *sentipensarlas*” (Blackmore, 2020: 15). Entonces, el trabajo sonoro y la escucha fílmica pueden configurar un conjunto de prácticas que se desvistan de toda humanidad para confrontar con los límites que nos presenta la muerte y conectar con las fuerzas que nos rodean.



## Bibliografía

- Abram, David (2021). *Devenir Animal. Una cosmología terrestre*. Sigilo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Bennet, Jane (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton University Press.
- Bennet, --- (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Prefacio.
- Blackmore, Lisa (2020). *Decir lo que nos toca. Apuntes sobre la inmersión en cuerpos de agua. Inmersiones en el río Stour*. Cubo Abierto. MAC Lima
- Blackmore, --- (2023). *Water*. Handbook of Latin American Environmental Aesthetics. De Gruyter. Berlin/Boston.
- Braidotti, Rosi (2015). *Lo Posthumano. Lo inhumano: la vida más allá de la muerte*. Gedisa. Barcelona.
- Butler, Judith (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Introducción. Paidós. Madrid.
- Depetris Chauvin, Irene (2019). *Ecologías líquidas. Geografías acuáticas en las artes audiovisuales de Brasil, Argentina y Chile*. UBA-CONICET.
- Depetris Chauvin, --- (2023). *Escuchar la materia vibrante. Habitar y recordar el territorio desde una perspectiva fílmica sensorial*. Disponible en: Punto Sur 9 doi: 10.34096/ps.n9.12644
- De Haro, Cristian. J; Pérez Orsi, Hernán; Cané, Santiago; Di Pangrancio, Ana; Falabella, Valeria; Sapoznikow, Alexandra (2021-2022). Estado de situación. *Prospección sísmica. Riesgos e impactos en el Mar Argentino. Foro para la Conservación del Mar Patagónico y Áreas de influencia*.
- Despret, Vinciane (2022). *Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- García Manzano, Jorge (2018). *Acerca de lo sonoro y lo político en el cine de Lucrecia Martel*. Sonorama N° 5. Disponible en: <http://correspondenciascine.com/2018/05/acerca-de-lo-sonoro-y-lo-politico-en-el-cine-de-lucrecia-martel/>
- Giorgi, Gabriel (2024). *Contra el aturdimiento. Notas de escucha*. Revista Heterotopías, v 7, n 13. Área de Estudios Críticos del Discurso, FFyH, UNC Córdoba, junio de 2024. ISSN: 2618-2726 Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/45386>
- González, Anahí Gabriela (2022). *La cuestión de los animales en la filosofía de Judith Butler. Precariedad inducida y la ética de la no-violencia*. Universidad Nacional de San Juan, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.
- Rapan, María Eleonora y Constantini, Gustavo Fabián (2012). *Sonido e inmersión en la trilogía salteña de Lucrecia Martel*. IMAGOFAGIA. N°13 -2016- ISSN 1852-9550 Disponible en: [www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia)



### **Links**

Lucrecia Martel en FADU (2023). Charla completa <https://www.youtube.com/watch?v=fzSFX-9KrC9c&t=1798s>

La Ciénaga (Lucrecia Martel, 2001) <https://www.youtube.com/watch?v=spXKUSu5Kg4&t=130s>

Sonic Sound (2016)

<https://ihavenotv.com/sonic-sea>

### **Camila Cascio** (Universidad Nacional de La Plata)

Casciocamila7@gmail.com

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Encamina su trayectoria con una línea de investigación que cruza estudios estético-políticos con problemáticas ecologistas y socioambientales. Realizó seminarios en torno a las prácticas estéticas y la crisis ecológica, el posthumanismo y la cuestión de la animalidad. Contribuyó en publicaciones de proyectos colectivos independientes e institucionales. Participó en congresos internacionales en simposios sobre diseño, estética y activismo artístico. Actualmente busca insertar sus estudios de posgrado en el campo de las prácticas audio-visuales con temas ligados a las ecologías líquidas, las ecologías sonoras y los nuevos materialismos en la escena contemporánea latinoamericana.

# EL POTENCIAL NARRATIVO DEL ESPACIO COSTERO: LA BOYA (2018) DE FERNANDO SPINER Y BALLENAS (2021) DE PAULA SAIDÓN

POR ROCÍO GORDON

The Narrative Potential of the Coastal Space: *La boya* (2018)  
by Fernando Spiner y *Ballenas* (2021) by Paula Saidón

## Resumen

Este artículo se propone examinar las posibilidades narrativas dadas a partir de las interacciones con las materialidades del espacio costero y sus elementos más que humanos. Las películas aquí analizadas recurren a la naturaleza ya sea como fuente de exploración y corriente creativa o como aquello capaz de (in)fluir la experiencia de los sujetos involucrados y la composición narrativa. En estas películas la narración es una forma de exploración que va armando redes sustentables con la materia vibrante (Bennet) y da lugar a historias que se dejan llevar por la potencia afectiva de los actantes no-humanos (Latour, Haraway). En *La boya* (2018) Fernando Spiner logra representar y conceptualizar la unión entre naturaleza, arte y comunidad. En un formato documental el objeto boya y el mar son los motores para contar historias personales, así como también la de una comunidad *afectada* por el espacio que la rodea. *Ballenas* (2021) de Paula Saidón se compone desde la espera y la observación, tal como lo hacen los avistadores de ballenas. Con una trama difusa, los lugares recorridos van definiendo las situaciones, como si la historia sólo se pudiera contar desde el contacto con ese espacio. En ambas películas, la locación es un elemento activo y el hilo conductor de la búsqueda de creación artística y trama y, como consecuencia, generan narrativas que rearticulan el vínculo naturaleza y cultura, superando así esta dicotomía y formulando nuevas posibilidades de reorientar y contar el mundo (Haraway).

**Palabras clave:** narración, no-humano, espacio costero, antropoceno

## Abstract

This article aims to examine the narrative possibilities arising from interactions with the materialities of the coastal space and its more-than-human elements. The films



analyzed here draw on nature either as a source of exploration and creative flow or as something capable of influencing the experience of the involved subjects and the narrative composition. In these films, narration is a form of exploration that builds sustainable networks with vibrant matter (Bennet) and gives rise to stories carried by the affective power of non-human actors (Latour, Haraway). In *La boya* (2018), Fernando Spiner manages to represent and conceptualize the union between nature, art, and community. In a documentary format, the buoy and the sea are the engines for telling personal stories, as well as those of a community affected by its surroundings. *Ballenas* (2021) by Paula Saidón is composed from waiting and observation, just as whale watchers do. With a diffuse plot, the places traveled define the situations, as if the story could only be told through contact with that space. In both films, the location acts as an active element and the driving force behind the pursuit of artistic creation and narrative. Consequently, they produce narratives that reframe the relationship between nature and culture, overcoming this dichotomy and offering new ways to understand and depict the world (Haraway).

**Key Words:** narration, non-human, coastal space, anthropocene

**E**n “Narrar lo absoluto” Emmanuel Biset realiza un recorrido a partir de diferentes pensadores contemporáneos que plantean la necesidad de poner a la narración en primer plano como forma de teorizar el antropoceno.<sup>1</sup> Esta idea de narración se aleja de una concepción teleológica y sucesiva para proponer historias tentaculares, multiespecie, narraciones en plural. Narrar es aprender a poner la atención en el sesgo, armando redes que vayan más allá de lo humano, historias “con interrupciones, que siguen tangentes, que se anudan y desanudan, hilos que se enredan y se sueltan” (Biset, 2023: 109). El método narrativo, según Biset, es crucial para replantear las relaciones humanas y no humanas. Siguiendo este eje de reflexión, propongo aquí examinar de qué maneras dos películas, muy diferentes entre sí, presentan formas de narrar que se abren al espacio costero y construyen tramas argumentales en consonancia con ese espacio. Estas películas recurren a la naturaleza como fuente de exploración y corriente creativa o como aquello capaz de (in)fluir la experiencia de los sujetos involucrados y la composición audiovisual. En ellas se produce un “ensamblaje polifónico” (Biset, 2023: 112) gracias al cual el litoral se postula como una potencia narrativa. En *Geografías afectivas*, Irene Depetris Chauvin retoma las ideas de Doreen Massey para pensar cómo el cine aborda —y materializa— la relación entre espacialidad y nuestras formas de ser/estar en el mundo (Depetris Chauvin, 2019: 2). En esta línea, el presente artículo intenta pensar también formas de ser/estar *con* el

1. Biset divide su trabajo en dos. En la primera parte, la que me interesa rescatar aquí, revisa principalmente los trabajos de Donna Haraway, Bruno Latour y Anna Tsing para pensar estas nuevas posibilidades narrativas que gracias a la experimentación formal pueden esbozar “ensamblajes abiertos de vidas interrelacionadas” (Biset, 2023: 111). En la segunda, sobre especulación y formas de buscar enunciados absolutos, se enfoca en la propuesta de Quentin Meillassoux.



mundo, formas que “privilegian el punto de vista afectivo y transforman el espacio en ‘lugares practicados’” (Depetris Chauvin, 2019: 10).<sup>2</sup>

Las películas aquí analizadas promueven interacciones sustentables con la materia vibrante dando así lugar a historias que se dejan llevar por la capacidad afectiva de los actantes no-humanos.<sup>3</sup> En *La boya* (2018), Fernando Spiner procura representar y conceptualizar la unión entre espacio costero, creación artística y comunidad. En un formato documental el objeto boya y el mar son los motores para contar historias personales, así como también la de una comunidad *afectada* por el ambiente que habita. *Ballenas* (2021) de Paula Saidón se compone desde la espera y la observación, tal como lo hacen los avistadores de ballenas. Con una trama difusa, los lugares recorridos van definiendo las situaciones, como si la historia sólo se pudiera contar desde el contacto con ese espacio. En ambas películas, la locación es un elemento activo y el hilo conductor de la búsqueda estética y, como consecuencia, generan narrativas que rearticulan el vínculo naturaleza y cultura, superando así esta dicotomía y formulando nuevas posibilidades de reorientar y contar el mundo. Si, como plantea Anna L. Tsing, “[p]ara apreciar la fragmentaria imprevisibilidad asociada a nuestra situación actual necesitamos reabrir nuestra imaginación” (Tsing, 2023: 26), estas películas crean esas aperturas gracias a las interacciones con el espacio y con los materiales no humanos.

## Boyar(se)

El documental *La boya* logra socavar el binarismo naturaleza-cultura y lo hace articulando la naturaleza desde un lugar dinámico, desde la *con*-figuración, en el sentido que le da Donna Haraway a este término. Es decir, la naturaleza no es omnipotente ni omnipresente ni tampoco dócil frente al ser humano: la naturaleza y los seres humanos son-con, devienen-con<sup>4</sup> No son independientes ni estáticos sino que se construyen a partir de una relación dinámica, allí reside la *con*-figuración (o la *simpoiesis*), en el figurarse con el otrx.<sup>5</sup> *La boya* logra esto tanto

2. En su estudio Depetris Chauvin combina el giro espacial con el giro afectivo, ambos esenciales para reflexionar sobre posnaturaleza y cine.

3. El concepto *materia vibrante* es de Jane Bennet y le da nombre al libro en el cual teoriza la vitalidad intrínseca de la materia y su inherente capacidad afectiva (en términos spinozistas, es decir, el potencial de acción y reacción de cualquier cuerpo). Usaré *afecto/afectivx* a lo largo de este trabajo en este contexto. También utilizaré el término actante en el sentido que le da Bruno Latour en su teoría del actor en red. Según Latour, un actante es una fuente de acción humana o no humana que puede producir efectos: “An actant can literally be anything provided it is granted to be the source of action” (Latour, 1996: 373).

4. “Devenir-con, no devenir, es el nombre del juego; devenir-con es la manera en que los seres asociados se vuelven capaces, en términos de Vinciane Despret. Los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una forma de una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo” (Haraway, 2019: 35-36).

5. “*Simpoiesis* es una palabra sencilla, significa ‘generar-con’. Nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado. Como dice el ‘juego mundial’ de ordenador iñupiat, los terrícolas no están nunca solos. Esta es la implicación radical de la *simpoiesis*. *Simpoiesis* es una palabra apropiada para los sistemas históricos complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para configurar mundos



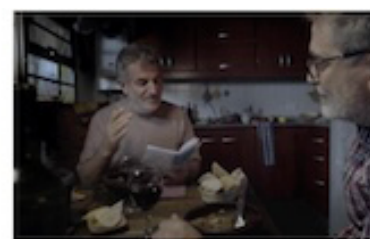
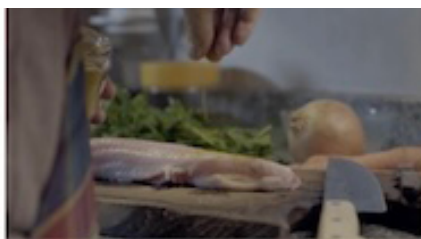
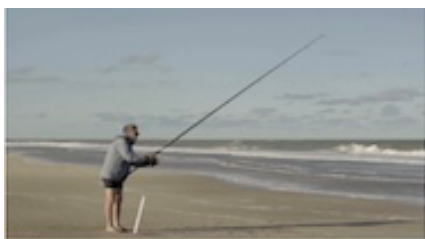
a nivel temático como estético ya que ambas esferas se conjugan en la fluidez de las historias, del agua, de las relaciones, que definen su ritmo audiovisual. La película se construye desde la comunión con el otrx, ya sea un habitante de Villa Gesell, el mar o el objeto boya mismo. Fernando Spiner ya ha incursionado en la historia de esta ciudad de la costa atlántica argentina en su mediodía sobre sus primeros habitantes (*Homenaje a los pioneros de Villa Gesell* de 2002). Esta vez, su acercamiento tiene más que ver con lazos de comunidad que no necesariamente se detienen en los seres humanos, sino que lo comunitario se conforma desde las redes que se establecen con lo no-humano también. Y ese fluir energético es lo que marca el fluir narrativo. La naturaleza, sobre todo el mar, es parte de un entramado, “un conjunto asombroso de actantes y de colectivos desiguales conectados entre sí” (Haraway, 1999: 131).

*La boya* gira en torno a una amistad. Spiner hace una película sobre, entre otras cosas, su amigo Aníbal Zaldívar: el que se quedó en la ciudad costera Villa Gesell, el que tuvo una relación cercana con el padre de Fernando, el que se hizo poeta y realiza talleres de poesía para la comunidad.<sup>6</sup> Es también el compañero con el que nada en el mar, el que le cocina un bagre, el que le hace llegar una boya perteneciente a su bisabuelo. Estos tres elementos (el mar, el pescado y la boya) son claves para comprender la *con*-figuración, el devenir-*con*. Con cada uno de ellos, la película pone en evidencia la potencia afectiva de los actantes no-humanos. Por ejemplo, en una de las primeras escenas, cuando Fernando llega a Gesell y Aníbal lo recibe en su casa y le cocina el bagre que acaba de pescar, Aníbal reflexiona sobre la gratuidad de esa acción. Dice que antes se sentía culpable por sacar a los peces del mar, pero que después entendió que no era tan importante y que “el mar entrega ese pez como un árbol entrega un fruto y que entre ese animal y yo había una comunión, una misma energía que se recicla y que la vida y la muerte está todo el tiempo en una misma secuencia, constante. Y empecé a poder experimentar ese gusto de que su energía pasara a la mía, de que hubiera entre nosotros un intercambio. Y eso me dio la pauta respecto cómo experimento la poesía, una experiencia de continuidad con las cosas, con la naturaleza, con el universo. No hay una separación realmente, la separación es un poco arbitraria o mental. Hay una unidad y todos somos parte de lo mismo. Y la poesía va hacia esa intuición y en esa dirección. Así que recibamos la energía del bagre” y se ponen a comer. Hay en esta reflexión y en sus acciones una especie de manifiesto que la misma película pondrá en práctica: la conexión dinámica y fluida de actantes. No hay una jerarquía entre pescar, cocinar, comer, escribir y recitar poesía, todas estas actividades son formas de estar en contacto con otrx. La película comienza con el reencuentro entre Aníbal y Fernando, pero ese encuentro inicial es más que la reunión entre dos hombres ya que acarrea el carácter plural y abarcativo del estar-*con*.

---

de manera conjunta, en compañía. La *simpoiesis* abarca la autopoiesis, desplegándola y extendiéndola de manera generativa” (Haraway, 2019: 99).

6. Por cuestiones prácticas, usaré “Fernando” para referirme al director como personaje dentro del film y “Spiner” cuando quiera enfatizar su rol como realizador.



**Imagen 1.** *La boya* (Fernando Spiner, 2018)

En *Metamorfosis*, Emanuele Coccia plantea que estamos en un estado permanente de migración, no somos unx ni somos homogénexs. La vida se define gracias al constante cambio y al contacto que tenemos con otros vivientes. El ejemplo del bagre sirve para remarcar este aspecto versátil de la vida y la imposibilidad de fijar identidades delimitadas: “la metamorfosis es la condición que obliga a incubar lo otro en uno mismo, sin ser enteramente uno mismo ni confundirse o fundirse enteramente en otro” (Coccia, 2021: 48). La acción de comer en particular es para Coccia el pasaje de una vida a todas de una forma a otra. Es decir, alimentarse implica siempre un encuentro con otrx que nos modifica: “Comer no significa inyectar materia en nuestro cuerpo, tragar elementos y energía. Comer significa transfundir la vida de otros seres en nuestro cuerpo. [...] Comer es fusionar dos vidas en una sola” (Coccia, 2021: 96). Comer es, según Coccia, un encuentro multiespecie. Aníbal da cuenta de esto y lo lleva a otro nivel: el intercambio con lo no humano se presenta en todas las esferas de la vida, pero sobre todo en su propio acercamiento a la poesía. Tanto en el acto de comer como en el quehacer poético se producen confluencias con otrxs que posibilitan fluidez y mutación. La poesía es una forma de pensar el mundo y de pensarse, de dejarse (in)fluir y *con-fluir*, de crear lazos comunales y multiespecie. *La boya*, de forma similar, se deja llevar por los encuentros que son centrales en su estructura, encuentros con los habitantes de Gesell que, a su vez, reflejan sus propios encuentros con lo que los rodea. Cada una de las entrevistas e historias contadas en este film tiene un aspecto relacional. *La boya* configura así una red que conjuga la palabra (poética, histórica, íntima) con el ejercicio audiovisual y genera una narración capaz de transmitir el carácter transformacional y vincular de la existencia multiespecie.

Debido a esta aproximación intuitiva y de continuidad entre elementos, el mar es presentado como materia vibrante que funciona como el ente articulador de las líneas argumentales. Gracias a él nos acercamos al taller de poesía de Aníbal en el que se leen poemas de temática marina. Y a través del taller llegamos a historias personales, como la de una joven geselina que vive la ciudad costera en soledad porque hay una gran migración a partir de los 18 años. “Y de pronto estás vos y el mar” explica. Y luego dice que los sonidos en la noche de sudestada, “que me hablan de cierta forma, también hacen algo en mí, y necesito que no quede acá, que salga, poder escribirlo, compartirlo, es una forma de poder compartir mi vida”. En la experiencia de esta joven, poesía y naturaleza se hacen uno, se *con-figuran*, y crean lazos de co-existencia. Al mismo tiempo, la película pone en escena esa relación al unir la voz en off de la joven con un plano general y cenital del mar de noche. Las olas quiebran en la orilla, la espuma ilumina la oscuridad, los sonidos del mar y el viento se entremezclan con su voz suave. La luz del día avanza cautelosamente sobre



la imagen y el mar cambia por completo, su color y textura ya no son iguales, como si el “poder compartir [su] vida” a través de la poesía tuviera ese efecto transformador que se palpa a través de la mutación visual del mar. *La boya* propone así una aproximación al mar desde los humanos, pero también da lugar a una visión marcada por sus propios efectos y afectos, es decir, desde su propia función como actante. Por esto, se produce una inversión y el mar también es una forma de acercamiento a las personas y se convierte en el eje constitutivo de la idea de comunidad. El mar es unx otrx, pero también es unx y es todxs y el documental intenta captar esa relación inexorable. La poesía, así como el quehacer cinematográfico, no son sólo medios para expresar una experiencia subjetiva, sino que son componentes fundamentales en el entendimiento de las experiencias y los vínculos. La poesía y el audiovisual son estrategias para exteriorizar el *rastreo* del espacio costero: proponen nuevas formas de mirar —y narrar— las relaciones multiespecies.<sup>7</sup> Miradas que buscan descubrir —en sus múltiples acepciones— cómo afecta a los humanos el espacio habitado. Rastrear, con la poesía o con el cine, es desacostumbrar la mirada y re-habitarla dado que, según Baptiste Morizot, el rastreo en sí exige una sensibilidad particular, “ecosensible”, que “inaugura otra relación con el mundo viviente” (Morizot, 2020: 29).

La poesía y el mar se fusionan con los elementos cinematográficos especialmente en las escenas en las que Fernando y Aníbal nadan hasta la boya, su ritual de amistad, la de ellos y con el mar. El lirismo de estas escenas se construye con el movimiento marítimo. La posición de la cámara, la música, la voz en off, hacen que estas escenas se conviertan en una experiencia inmersiva. Por momentos hay una clara cámara subjetiva que muestra la perspectiva de Fernando, sus brazadas, su respiración, pero en otros hay una mirada que viene del mar mismo, que ve a los amigos de lejos y cada vez más cerca, que convergen con el agua. El mar no es simplemente un lugar de contención del ritual, es parte de la acción y del intercambio energético que menciona Aníbal al comienzo. La inmensidad del mar se proyecta como intimidad y reciprocidad. La cámara parece rastrear el mar: se mantiene por momentos en la superficie del agua, por otros en un espacio intermedio, también se sumerge y allí conviven partes del cuerpo, burbujas, aguas vivas. La cámara es la herramienta para explorar el mundo viviente. En estas escenas se produce una sensación de ralentización. El ritmo respeta el tiempo de las brazadas y del movimiento del agua. La música y la voz en off que recita una poesía terminan de configurar esa sensación que no es de lentitud *per se*, sino de tomarse su tiempo o, mejor dicho, de otorgarle *su* tiempo a los actantes. *La boya* concilia la poesía y el hacer cinematográfico con los elementos no-humanos al pensarse desde ellxs, en ellxs y con ellxs. Las escenas de nado están fundadas en el lazo entre cuerpo y agua, el sonido de las brazadas, el movimiento del mar, la textura de la espuma, de las burbujas y de las olas, la luz del sol: todo se yuxtapone creando

7. Utilizo aquí el concepto *rastrear* de Baptiste Morizot que desarrolla en su libro *Tras el rastro animal*: “Rastrear es descifrar e interpretar huellas e impresiones, para reconstruir perspectivas animales: indagar ese mundo de indicios que revela los hábitos de la fauna, su manera de habitar entre nosotros, entrelazada con los otros. Nuestro ojo, acostumbrado a perspectivas imposibles, a horizontes liberados, al principio se habitúa con dificultades a ese deslizamiento de terreno del paisaje: de adelante de nosotros, pasa a debajo de nuestros pies” (Morizot, 2020: 24). Si bien el Morizot claramente está pensando en los vínculos entre los humanos y los animales, tomo el concepto como una nueva forma de mirar y de acercarse a lo que nos rodea.



una sensibilidad que se da a través de los vínculos de proximidad. Y la película consigue retratar ese ser-*con*, devenir-*con* de los diferentes elementos gracias a sus propias búsquedas estéticas. Spiner explica que “[d]esde un inicio quise encarar este proyecto de un modo experimental, y el modo de filmar en el mar no fue una excepción. Combinamos muchas técnicas diferentes para esos rodajes, que fueron muy extendidos en el tiempo. Manipulamos algunas cámaras ya existentes cambiándoles lentes y controlando una exposición fija, y construimos estancos especiales para introducir otras cámaras en el agua y poder filmar a diferentes velocidades. Todo para intentar lograr el tono poético que el film requería” (Arahuete, 2018: s/n). En este sentido, la exploración técnica también forma parte del ensamblaje que hace posible que el mismo quehacer cinematográfico se produzca en armonía con los demás actantes. De hecho, el director me comunicó que se pegó la cámara a su propio cuerpo “para llevar conmigo al espectador”. En este sentido, me parece relevante traer a colación lo que plantea Laura Tripaldi, según ella, para superar los desafíos de las relaciones entre lo humano y la materia “debemos aprender a hacer que nuestras tecnologías sean cada vez más blandas y flexibles” (Tripaldi, 2023: 23). Spiner pareciera ser consciente de esta necesidad y piensa una forma de filmar acorde a las vibraciones del mar.

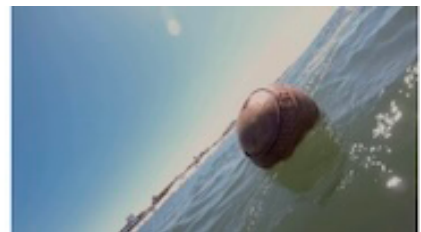


**Imagen 2.** *La boya* (Fernando Spiner, 2018)

El tercer elemento no humano que tiene un rol central en este film es, por supuesto, la boya. La funcionalidad del objeto representa los lazos entre lo humano y lo no-humano. Sus devenires se configuran tanto con el mar que la lleva, la contiene, la mueve, como con el ser humano que la crea, la coloca, la usa. Y al mismo tiempo, la boya *marca* el mar —señala una distancia de 500 metros— y *marca* a las personas dado que tiene el valor del ritual. Pero, además, la boya es fundamental en la



construcción narrativa porque establece conexiones entre la historia familiar del director, la Historia con mayúscula y la comunidad de Gesell. Aníbal le muestra a Fernando una boya antigua con la palabra “Weser” y le explica que se la dio Lito, el padre de Fernando, y le pidió que la dejaran mar adentro para que eventualmente se la lleve la marea. Y mientras esa travesía se materializa frente a nosotros, una voz en off en idish, relata en primera persona cómo se escapó de los pogroms en 1894 y se embarcó en el vapor llamado Weser rumbo a Argentina. Debido a un brote de tifus en el barco, ya cerca de Buenos Aires, se corrió el rumor de que no les permitirían bajar en el puerto de la capital argentina. El narrador, que va a resultar ser una ficcionalización de la voz del bisabuelo de Fernando, cuenta que corta una de las boyas del barco y se lanza al Río de la Plata y así llega a la costa. Conservó esa boya y a través de generaciones, le llega ahora a su bisnieto. Esa boya con la que Fernando y Aníbal reemplazan un viejo bidón de plástico actualiza el pasado trágico de la persecución y el exilio, lo personal y la memoria colectiva, y hace presente un sentido de comunión con el objeto y con el ambiente. La decisión de dejarla en el mar es una forma de dejarla ser-*con* hacia otros devenires sin dejar de afianzar los lazos humanos con ella. Al final de la escena, un plano de esa boya se prolonga, mientras se escuchan los siguientes versos: “Oh, hay un latido de algas y de peces dentro mío. Dejar que los latidos del pez y las burbujas del viento suave me atraviesen”. La conjunción de la imagen y la poesía formula una voz poética abierta y plural, sugiriendo que esa voz podría ser la de la boya o la del mar. La poesía como una forma de conciliación, como si la poesía y el audiovisual pudieran doblegar la dicotomía cultura/naturaleza y proponer un lenguaje en el que el ensamblaje sea el protagonista, un lenguaje que ponga en primer plano una ecosensibilidad.

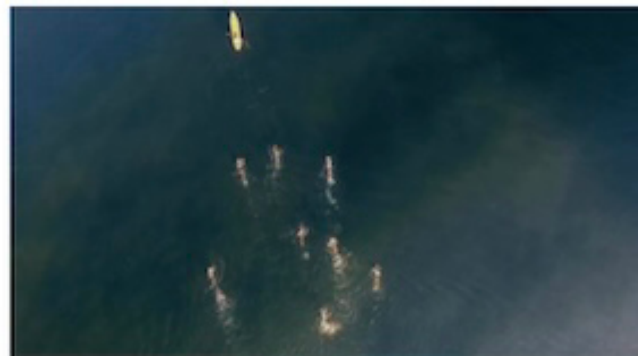
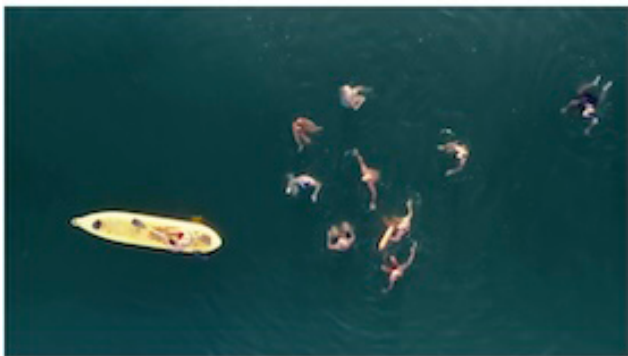


**Imagen 3.** *La boya* (Fernando Spiner, 2018)

Además, la boya sirve para mostrar las relaciones entre espacio costero y comunidad. El clima ominoso de una tormenta anticipa el destino de la boya Weser: finalmente se la lleva el mar. La última escena, entonces, refleja el esfuerzo de todos los guardavidas para colocar una boya nueva y anclarla en lo hondo. Otro ritual, esta vez colectivo, que convoca y afecta a un grupo de seres humanos. Los planos cenitales enfatizan la sintonía de nado, la formación en el agua de los guardavidas, hasta que la cámara se sumerge totalmente, acompañada por brazadas que empujan para llegar al fondo. La cámara acompaña este proceso y al hacerlo contrapone las texturas de la superficie (los planos cenitales) con las de la profundidad, como si expusiera las múltiples facetas del mar, las diferentes formas de rastrearlo y su volatilidad. En este caso, el acercamiento a lo no humano —y su representación audiovisual— exhibe formas humanas de relacionarse más sensibles y más comunitarias. A través de todos sus elementos (entrevistas, voz en off, música,



tipos de planos, mezcla de sonidos, entre otros), *La boya* más que historias, narra, justamente, encuentros y vínculos. Las imágenes hápticas con las que se presenta el mar es un claro ejemplo de esto. Si bien la película recurre a numerosos relatos orales, la conexión más intrínseca con el espacio marítimo se materializa en la capacidad de las imágenes de acercar sentidos. Lo sensorial y lo sensible se unen en y gracias a la relación con el espacio y proponen, como plantea Depetris Chauvin, “nuevos modos de ser/estar juntos” (Depetris Chauvin, 2019: 6). De hecho, en las entrevistas realizadas, varias a artistas radicados en Villa Gesell, no se dan nombres, como si se quisiera construir un sujeto colectivo basado en sensibilidades compartidas.<sup>8</sup>



**Imagen 4.** *La boya* (Fernando Spiner, 2018)

8. Además de las conversaciones con Aníbal, la película expone diálogos con las personas que participan en el taller de poesía, diferentes guardavidas, la madre de Fernando, los escritores Guillermo Saccomano y Juan Forn y el pintor Ricardo Roux, entre otrxs.



En *Tras el rastro animal*, Baptiste Morizot habla de “bosquizarse”, una palabra que gracias a su forma pronominal expresa un doble movimiento: explorar los bosques y “dejarse colonizar por ellos, dejarse emplazar, dejarlos trasladarse a nuestro interior” (Morizot, 2020: 28).<sup>9</sup> La coexistencia se vuelve acción recíproca y eso es precisamente lo que logra transmitir esta película. *La boya* nos presenta formas de narrar en las que la experiencia con lo no-humano se hace verbo y materializa la exploración de lazos posibles. La acción aquí no es necesariamente “bosquizarse”, pero el concepto aplicable es el mismo: adentrarse a la exploración de unx otrx y permitir que ese contacto *afecte*, devenga-*con*. Un pez/pescado, una boya, el mar: son sus relaciones de coexistencia las que ponen en práctica esa forma verbal/pronominal que podemos fabular: un “se” que manifiesta el interiorizarse con unx otrx, dejar que nos influya y abrirse a lo recíproco. Ese efecto pronominal con lo no humano tendrá efectos en los lazos humanos: las experiencias ecosensibles con el espacio costero, ocasionan una sensibilidad que refuerza formas de relacionarse basadas en la atención y el cuidado.

Lo último que quisiera destacar de esta película es su estructura: está dividida en cuatro estaciones, comenzando en el otoño y terminando en el verano. Hay, quizás, cierta intencionalidad al presentar Gesell desde la temporada baja y de a poco llegar al verano. Invierte, así, la figuración vacacional, un desvío que permite introducir el espacio costero turístico desde otro lugar. Cada una de las partes, cada estación, comienza con una salida de la ciudad en auto que expone diferentes elementos naturales. Las hojas en el otoño, la lluvia en el invierno, la vegetación en la primavera. El verano es el único que se introduce de noche, con luces, como si estuviera marcado por un carácter más artificial y la playa, que hasta el momento sólo compartía su presencia con unos pocos, ahora está colmada de personas. Y, como dice uno de los amigos de Fernando, el pintor Ricardo Roux, para crear, a veces hay que dejar de ver, desenfocar. Y eso mismo hace la película, por un lado, literalmente desenfoca el paisaje costero lleno de gente y, por otro, en términos generales, logra descentrar una visión consumista de la costa atlántica.<sup>10</sup> Si bien no hay una crítica explícita a la explotación turística de la costa, sí hay un reverso que insinúa que hay maneras más afectivas de cohabitarla. En la introducción de *Futuros multiespecie* Azucena Castro plantea que “[e]star atentos a las maneras en que otras entidades y formas de vida hacen mundo y devienen con el mundo habilita nuevas relaciones y percepciones éticas que permitirían desplazarnos del individualismo neoliberal a la posibilidad de una ‘resistencia

9. “Bosquizarse” es una traducción de una palabra del francés antiguo que viene de los madereros de Québec (Morizot, 2020: 28).

10. Es importante aclarar que Villa Gesell es uno de los balnearios de la costa atlántica argentina que recibe más turistas durante la época estival. Según Lucía de Abrantes, “[e]n la actualidad, en Villa Gesell viven cerca de 40.000 habitantes de forma permanente y, durante los meses de la temporada alta, a ella llegan más de un millón y medio de turistas” (de Abrantes, 2021: 69). En 2023, después del conteo de la primera quincena de marzo, el sitio web de la Municipalidad de Villa Gesell publicó que la cantidad de turistas ese año había ascendido a 2.210.000 de personas (<https://www.gesell.gob.ar/novedad/44047/170-000-turistas-visitaron-villa-gesell-durante-la-primera-quincena-de-marzo.html#:~:text=%C3%9ALTIMAS%20NOVEDADES%20VOLVER&text=Con%20esta%20cifra%2C%20asciende%20a,durante%20la%20temporada%202022%2D2023>).



interespecie' frente a los esfuerzos por mercantilizar las formas de vida" (Castro, 2023: 21). En este sentido, estructurar el film de esta manera es una forma de respetar los vínculos que se generan en las transformaciones estacionales. En su rastreo, *La boya* advierte las marcas de la estacionalidad de la vida litoraleña y escapa deliberadamente de una perspectiva capitalista del espacio.

## Avistar la intemperie

*Ballenas* de Paula Saidón es una película de trama difusa que se focaliza en Lara y Maxi, una pareja que llega en invierno a María del mar, un pueblo costero ficcional, aunque su nombre juega con Miramar, el set del film. No hay muchos diálogos ni información explícita sobre ellxs y la historia se va construyendo a través de inferencias dadas por su presencia y movimientos en el espacio. Los planos generales de la playa y las calles y los travelings revelan un pueblo costero casi sin gente, lo que intensifica la idea de temporada baja y el aislamiento de la pareja. La película adopta una aproximación contemplativa al espacio, sigue a los personajes y se detiene en lugares o situaciones específicas.<sup>11</sup> Martin Lefebvre diferencia el escenario (*setting*) del paisaje (*landscape*), según él, el primero se restringe a una función informativa y está supeditado a los personajes, eventos o acciones mientras que el segundo invita a que la experiencia del espacio sea más reflexiva. Tomando en cuenta esta distinción, Miramar no es simplemente el escenario (*setting*) que nos da información complementaria para entender la historia, sino que la trama surge gracias a la función contemplativa del paisaje (*landscape*). Encuentro un paralelo entre esta diferenciación y la que Walter Benjamin plantea entre los términos en alemán *erlebnis* y *erfahrung*. El primero hace referencia a acontecimientos más efímeros y abarcaría el terreno de la información. El segundo se refiere a algo más durable, es un aprendizaje.<sup>12</sup> El poder de la experiencia (*erfahrung*) del ambiente es lo que produce la apertura de la fuerza narrativa del paisaje. La centralidad que se le da a la observación de la costa se asemeja al trabajo de los avistadores de ballenas que se basa en el saber esperar. *Ballenas* pone en práctica esta idea cinematográficamente: la película es sobre el esperar que algo pase y en esa *suspensión* emerge una narrativa, su potencialidad reside en el descubrimiento del espacio costero y así los elementos no-humanos le dan forma a la historia.<sup>13</sup> Jens Andermann propone la

11. Algunxs teóricxs clasificarían a esta película dentro del llamado *slow cinema* ya que se caracteriza principalmente por el uso de largas tomas y "sutiles" modos de narrar. Para una descripción más detallada del fenómeno ver la introducción a *Slow Cinema* de Thiago de Luca y Nuno Barradas Jorge que explica en profundidad la historia y complejidades de este concepto.

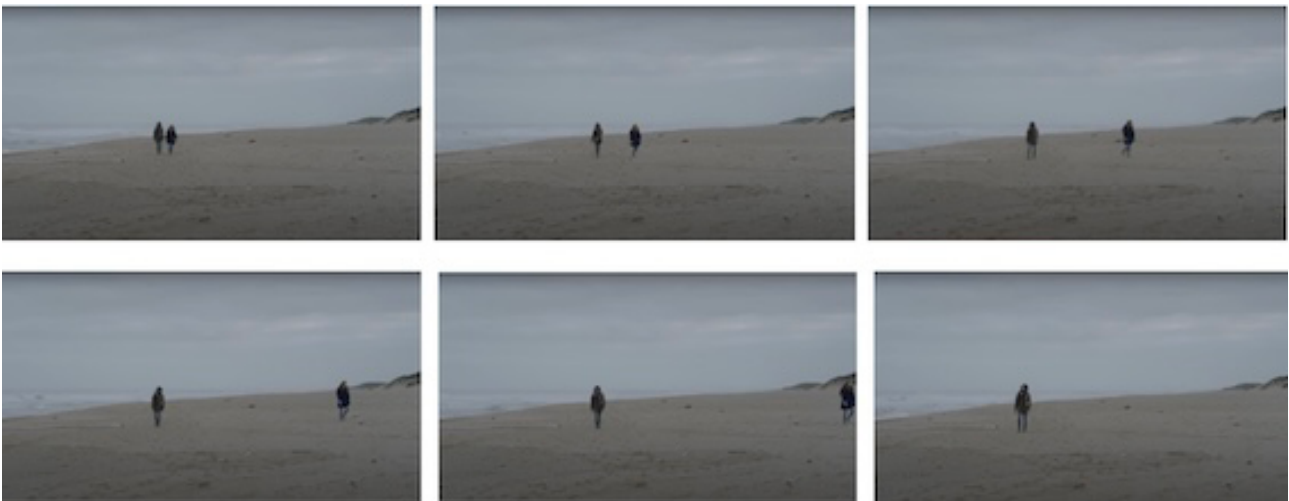
12. Benjamin reflexiona sobre la experiencia en varios ensayos, en "Sobre algunos temas de Baudelaire" en particular desarrolla la distinción entre *erlebnis* y *erfahrung* y su relación con la narración.

13. En *Narrativas de la suspensión*, retomo las ideas de Benjamin, entre otros, para desarrollar el concepto de "suspensión" como la posibilidad de narrar la experiencia en un mundo caracterizado por lo efímero. La suspensión es una forma de narrar experiencias desde la duración y sin seguir una trama ya que las narrativas no progresan hacia un objetivo específico o un final.



figura del trance para pensar el paisaje “como modo de pensar esa suspensión del juicio” que posibilita nuevas alianzas entre lo humano y lo no-humano, nuevas formas de co-agencialidad (Andermann, 2018: 25-26). Así, el paisaje se vuelve acción, capaz de brindar un devenir narrativo. En este caso la relación de los personajes con el paisaje va develando el entramado de su propia vinculación.

En las primeras escenas, hay una complicidad en el descubrimiento del lugar y la expectativa de ver ballenas, hay un tono lúdico: de hecho, muchas de las interacciones entre Lara y Maxi son a partir de juegos (acertijos, Jenga, escondidas). Pero de a poco, ella se da por vencida o desiste y ya no quiere jugar más. Esto se manifiesta en la pantalla: al principio, los dos parecen tener la misma centralidad, pero a medida que avanza la película Lara va ganando más presencia en la pantalla dejando a Maxi en un segundo plano. La seguimos en sus momentos de soledad y la vemos dar paseos, andar en bicicleta o bailar sola en la calle. La paulatina ausencia de Maxi se hace todavía más evidente en dos escenas en la playa. En la primera, los dos caminan juntos hasta que Lara se desvía y atraviesa literalmente el espacio en forma diagonal hasta salir de cuadro y Maxi continúa caminando recto. La escena pone en evidencia una sospecha: Lara se está alejando, dejando a la deriva la relación, insinuando una posible tensión. En la segunda, los médanos son los protagonistas en lo que parece un juego de escondidas. Maxi se mueve para no ser visto, Lara aparenta buscarlo hasta que abandona ese espacio y se va hasta la orilla a observar el mar. A través de su mirada contemplamos el océano que eventualmente se desenfoca y se suspende ante nosotros una imagen borrosa, como la historia del film que no termina de definirse de forma clara. El final refuerza esta idea: Lara sale a caminar de noche y termina acostada en la playa, nuevamente, mira el mar y la última toma, subjetiva, nos trae al océano fuera de foco representando el estado somnoliento e incierto de Lara.



**Imagen 5.** *Ballenas* (Paula Saidón, 2021)



**Imagen 6.** *Ballenas* (Paula Saidón, 2021)

*Ballenas*, entonces, se constituye narrativamente desde la incertidumbre acentuada por el espacio costero: lo inhóspito se *con*-figura o *deviene-con* la trama de la pareja. El paisaje se puede pensar aquí como una *interfaz* en el sentido que le da Laura Tripaldi, como una superficie de contacto, una zona de frontera en donde se realiza un encuentro. Y en la misma superficie de esa imagen se abre la posibilidad de una narración generada a partir de lo no humano: “Al habitar la interfaz, tenemos la oportunidad de redefinir el conocimiento de la materia como un proceso creativo y colaborativo en el que todo el material participa activamente” (Tripaldi, 2023: 15). En el fin, el mar fuera de foco, borroso, inaprensible, viene al encuentro con Lara, con la cámara, con la audiencia. Y en la superficie de ese encuentro, en la imagen, se define lo que podemos o no podemos ver. Lara duerme al aire libre, como una forma de consumación de su ser/estar *en* y *con* el mundo. Así, esa proximidad con el espacio comunica en la otra interfaz, la de la imagen cinematográfica, un saber abierto y especulativo. Un saber a la intemperie.

Tanto los personajes como la cámara observan y experimentan el espacio. En esas acciones, el paisaje costero subvierte su mera función informativa y supeditada a la diégesis y recupera su agencia narrativa. Esto, claro, no es novedoso, pero en este contexto, expone también otro reverso que tiene que ver, como en *La boya*, con una mirada transversal con respecto a la imagen turística y consumista de los espacios costeros propia del capitolceno.<sup>14</sup>

14. Utilizo capitolceno y no antropoceno para señalar la particularidad del caso de la industria turística. La aparición del concepto antropoceno generó una serie de debates sobre su demarcación temporal y a partir de ahí surgieron diferentes términos para definir las distintas aproximaciones a esta nueva era geológica (tec-



*Ballenas* enfatiza esta contraposición al andar y desandar playas y calles en las que el vacío de lo humano posibilita la construcción de una historia generada gracias al desplazamiento por o estancamiento en el espacio. Restaurantes, galerías comerciales, el famoso Sacoa (salón de videojuegos), la costanera, la playa: los clásicos del veraneo se exhiben sin personas. Y ahí nos podemos preguntar, ¿qué historias nos cuentan, o nos pueden contar, los espacios o la materia cuando los liberamos de nuestras ataduras? ¿Qué narrativas encontramos si ponemos más atención a formas de vinculación *otras* con estos elementos? *Ballenas* ahonda los espacios, generando una relación de proximidad con los personajes que los vuelve más íntimos. El plano suspendido, que perdura, propicia esa intimidad, como si paisaje y personaje se hicieran uno. Al mismo tiempo, como lxs avistadores de ballenas que con binoculares intentan hallar destellos de presencias cetáceas en el mar, lxs espectadores contemplamos esa unión con el paisaje a la distancia, también intentando entender qué sucede en ese comportamiento. La principal herramienta que tenemos, al igual que en la cetología, es la observación: siempre se espera algo, pero nunca hay certeza de lo que se puede ver o encontrar. Ni siquiera se tiene la certeza de que las ballenas aparecerán. La lógica narrativa es, entonces, una lógica que funciona desde la apertura a las posibilidades o imposibilidades de lo que permite lo no-humano. Adoptar esta metodología —observar y esperar— es aceptar la duración, la irresolución, la potencialidad afectiva de lo material.

Si bien se podría suponer que en la espera prevalece el detenimiento, el film juega con el movimiento de la interacción entre personajes y paisaje. Por un lado, el ya mencionado desplazamiento de los personajes dentro del cuadro. El aspecto lúdico de la relación de Lara y Maxi se pone de manifiesto en su movimiento por el espacio: los planos generales y fijos introducen la figura humana como un peón, como una pieza que se mueve en un tablero, y predisponen así una atención más atenta a la materialidad visual, sonora y táctil del espacio. Lo háptico se impone en la superficie, como *visualidad háptica* en términos de Laura Marks,<sup>15</sup> así como también en la acepción que recupera Giuliana Bruno: el contacto recíproco entre los seres humanos y el ambiente y con la cinestesia, la habilidad de los cuerpos de sentir y experimentar su movimiento en el espacio.<sup>16</sup> Es decir, en el intersticio entre personajes y espacio, la cinestesia *en y de* la

---

noceno, corporatoceno, chthulceno, etc.). El turismo en zonas costeras existe en Europa desde fines de 1700, pero es con y gracias a Revolución Industrial (una de las marcas temporales del capitolceno) que se masifica. 15. “Haptic visuality is distinguished from optical visuality, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive vision. Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture” (Marks, 2000: 162).

16. “As the Greek etymology tells us, haptic means ‘able to come into contact with.’ As a function of the skin, then, the haptic—the sense of touch—constitutes the reciprocal *contact* between us and the environment, both housing and extending communicative interface. But the haptic is also related to kinesthesia, the ability of our bodies to sense their own movement in space. Developing this observational logic, this book considers the haptic to be an agent in the formation of space—both geographic and cultural—and, by extension, in the articulation of the spatial arts themselves, which include motion pictures. Emphasizing the cultural role of the haptic, it develops a theory



intemperie, emerge la potencialidad del paisaje desde múltiples sentidos. Por esto, Miramar/María del mar se presenta como lo que Julia Kratje llama “atmósfera”, donde se destacan las texturas de las imágenes y los sonidos, se introducen discontinuidades, se vuelven opacas las identidades de los personajes y se quebrantan reglas de enlaces convencionales (Kratje, 2019: 86). *Ballenas* resalta el habitar el espacio, se enfoca en la experiencia del estar-*en* y estar-*con* y, al hacerlo, las texturas del paisaje se vuelven más perceptibles. Depetris Chauvin explora la relación entre el retorno a lo material y el giro espacial y postula que “las imágenes hápticas facilitan la experiencia de otras impresiones que se combinan para formar ‘geografías sensoriales’ definidas culturalmente pero potencialmente divergentes de los modos espaciales y visuales hegemónicos” (Depetris Chauvin, 2022: 263). En este film, las geografías sensoriales se construyen gracias a la relación de contigüidad entre personajes y espacio. La trama no puede concebirse sin ese vínculo que pone de manifiesto una discontinuidad en términos jerárquicos: lo humano y lo no humano son materialidades que en consonancia van construyendo una historia gracias a las cualidades hápticas de la interfaz.

Por otra parte, hay dos largos *travelings* en los que Lara recorre la localidad en bicicleta. La cámara repite un movimiento de acompañamiento del personaje y de un intento de abandono simultáneamente, como si la cámara quisiera poner el foco y permanecer en el espacio y recordara que debe seguir a la protagonista. Por algunos segundos, la figura de Lara queda fuera de campo, produciendo planos generales del paisaje, hasta que la cámara la vuelve a “alcanzar”. A lo largo de estas escenas, su cuerpo no está centrado en el cuadro, en general está sobre la derecha o la izquierda, dándole al entorno más lugar en pantalla. En estos casos, el movimiento produce un atisbo de permanencia del espacio: aunque la cámara no esté quieta, se produce un desvío de la centralidad de la figura humana que quiebra la relación vertical y de dependencia entre lo humano y lo no humano, como si la cámara se dejara llevar por la vibración del ambiente que transita. Entre los dos *travelings*, Lara detiene su recorrido para visitar lo que aparenta ser un pequeño museo de ciencias naturales. Allí otra materialidad interrumpe: esqueletos y restos óseos de animales marinos y quizás humanos también. La cámara se detiene en ellos y en la mirada concentrada de Lara. Se produce aquí otra inversión: el acto de observación se desplaza también, de lo no humano a lo humano. Lara es objeto de contemplación al igual que las otras materialidades allí expuestas. Ya sea en el recorrido por la localidad o dentro del museo, las estrategias cinematográficas equiparan a los diferentes actantes, reconociendo su relevancia en la construcción de una narrativa pluri-material y multiespecie. Durante los *travelings*, Lara primero está en primer plano, luego se funde con el paisaje, después sale de cuadro. Lara y el espacio comparten centralidad, se aúnan, se dejan estar-*con*. En el museo, Lara observa y es observada, al igual que los restos óseos exhibidos, destacando así su propia cualidad material. *Ballenas* pone en práctica un tipo de relato especulativo, un relato que, como plantea Jane

---

that connects sense to place. Here, the haptic realm is shown to play a tangible, tactical role in our communicative ‘sense’ of spatiality and mobility, thus shaping the texture of habitable space and, ultimately, mapping our ways of being in touch with the environment” (Bruno, 2002: 6).



Bennett, “destacará el grado en que el ser humano y la cosidad se solapan, el grado en que el nosotros y el ello se deslizan uno hacia el otro” (Bennett, 2022: 37). La película de Saidón interviene el espacio, pero es la materialidad de ese espacio la que termina interviniendo a los personajes, a la trama y a nuestra propia experiencia sensorial como espectadores.



**Imagen 7.** *Ballenas* (Paula Saidón, 2021)

## Desenfocar

La posibilidad de pensar relatos especulativos capaces de reflexionar sobre lo viviente, lo material o el ambiente que habitamos, nos lleva a una pregunta más general sobre el quehacer cinematográfico y su potencialidad de narrar [desde] lo no humano y qué narrativas encontramos si damos lugar a nuevas formas de vinculación con estos elementos. El cine es un medio que de forma inherente puede darle presencia a la materia: una cámara, un micrófono, ya son una interfaz que expone mundos. Lo poshumano quizás tenga que ver aquí con lo que plantea Tobias Skiveren sobre el poder de la ficción: el poder de reimaginar visiones de mundo que puedan trascender la episteme antropocéntrica gracias a su perspectiva más que humana.<sup>17</sup> Un cine especulativo debe aprender a desenfocar y tal vez sólo a través del fuera de foco podremos concebir narraciones más hospitalarias, más enfocadas en aquello que todavía damos por sentado, aquello que todavía nos cuesta ver, aquello que nos interpela sin saberlo.<sup>18</sup>

17. “In the field of new materialism, in other words, fiction is not a mark of disqualification, but a preferred way to assert new ontologies of vibrant, intra-active, trans-corporeal, and sym-poetic matterings” (Skiveren, 2020: 188).

18. Utilizo el término ‘especulativo’ tanto en su acepción asociada a la reflexión y la contemplación como también en diálogo a las ideas de Quentin Meillassoux que desarrolla Biset en “Narrar lo absoluto”. Dice Biset: “Frente a la narración, Meillassoux recupera las ciencias experimentales como un tipo de discurso que le da sentido a una discusión racional sobre aquello que puede existir prescindiendo de nuestra presencia” (Biset, 2023: 121). Es decir, la especulación es una manera de desligarse del lenguaje mediador y permite una apertura hacia signos desprovistos de significados en donde todo es contingente. Entonces, uso ‘especulativo’ como forma de despojarse de saberes establecidos. Biset expone que la narración y la especulación son dos metodologías antagónicas, una que busca dar sentido y otra carente de él: “En un caso se cuentan historias para potenciar imaginarios futuros donde cuenten existentes no-humanos, en



Esto me lleva a lo que se preguntan Gisela Heffes y Carolyn Fornoff: ¿cómo puede el cine, un medio antropocéntrico y antropogénico, cuestionar su lugar de enunciación e ir más allá de lo humano?<sup>19</sup> En *La boya* la mirada antropocéntrica sigue siendo dominante y la capacidad de otorgar agencia a los elementos no-humanos está en proceso, pero hay un intento claro de pensarse a sí mismos y de pensar la producción cultural en consonancia con esos elementos no-humanos. *La boya* es en sí misma un híbrido, un ensayo-documental con pequeños componentes ficcionales, que en su búsqueda presenta un recorte de Villa Gesell desde ese intersticio mismo en el cual naturaleza y cultura están estrechamente entrelazados. Algo similar ocurre con *Balenas*, que sólo se podría pensar a partir de su articulación con el entorno. En estas películas el espacio costero y sus materialidades tienen la capacidad de *hacer* y guían el camino creativo. Su potencial narrativo reside justamente en poder distanciarse de las limitaciones epistemológicas de esos espacios y conjurar con ellas formas posibles de transmitir experiencias que van más allá de saberes establecidos. Tal como plantea Benjamin, narrar implica emanciparse de las vivencias (en términos informativos) y *sumergirse* en la vida para luego relatarla a los demás.<sup>20</sup> Narrar es recuperar la sorpresa, volver a observar y asombrarnos de las cosas que nos rodean. Narrar es en estas películas hacer (re)flotar (o boyar), dejarse llevar, *con-fluir*, aprender de la intemperie, activar afectos. No es casual que ambas comiencen con una llegada, tomas de la ruta que acaban en Villa Gesell o en Miramar. Arribar se postula como la manifestación de un encuentro, de confluencia(s). Llegar es asumir la necesidad de movilizarse, una literalidad que nos habla de algo más estratégico: poner la mirada en otro lugar o simplemente transformar nuestras formas de observar y de aproximarnos al mundo.

---

el otro se cuentan signos vacíos de sentido para que cuenten espacios inhumanos” (Biset, 2023: 128). A pesar de esta distinción, un cine especulativo no descarta la narración, sino que rearticula la mirada para poder acercarse a lo no humano y contarlos desde un lugar menos intervenido por conocimientos previos, aunque todavía esté atravesado por el lenguaje y los sentidos humanos.

19. En la introducción a *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*, las autoras reflexionan sobre el rol del cine y la posnaturaleza: “is it possible for cinema to detach itself from its anthropocentric origins and its anthropogenic effects? Is it tenable to disassemble the human subject from its filmic protagonist? How can it account for or speak for the more-than-human while simultaneously addressing human concerns?” (Fornoff y Heffes, 2021: 3).

20. Benjamin plantea lo siguiente: “La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que el antiguo relato hace la información y de ésta a su vez la sensación. Todas estas formas se destacan por su parte de la narración que es una de las formas comunicativas más antiguas. Lo que le importa a ésta no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen” (Benjamin, 1980: 127).



**Imagen 8.** *La boya* (Fernando Spiner, 2018)

## Bibliografía

- Anónimo (2023). “170.000 turistas visitaron villa gesell durante la primera quincena de marzo” Municipio de Villa Gesell, 18 de marzo. Disponible en: <https://www.gesell.gob.ar/novedad/44047/170-000-turistas-visitaron-villa-gesell-durante-la-primera-quincena-de-marzo.html#:~:text=%C3%9ALTIMAS%20NOVEDADES%20VOLVER&text=Con%20esta%20cifra%2C%20asciende%20a,durante%20la%20temporada%202022%2D2023>.
- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Arahuete, Pablo (2018). “Fernando Spiner: El mar es la devoción de la que me siento condenado”. *Cine Freaks*. Disponible en: <https://cinefreaks.net/2018/12/23/fernando-spiner-el-mar-es-la-devocion-de-la-que-me-siento-condenado/>
- Benjamin, Walter (1980). “Sobre algunos temas de Baudelaire”. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Bennett, Jane (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Biset, Emmanuel (2023). “Narrar lo absoluto. Sobre la cuestión del método en la teoría contemporánea”. *Anacronismo e irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*. Vol. 14, N5 (104-131).
- Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Castro, Azucena, ed. (2023). *Futuros multiespecie. Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth (digital).



- Coccia, Emanuele (2021). *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus.
- de Abrantes, Lucía (2021). *En los senderos del tiempo. Una etnografía de las experiencias temporales de un balneario bonaerense (Villa Gesell 2015-2020)*. Gabriel Noel, director. San Martín: Universidad Nacional de San Martín.
- de Luca, Tiago y Jorge Barradas, eds. (2016). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Depetris Chauvin, Irene (2022). "Materia vibrante. Recorridos sensoriales y producción de lugar en el documental Homem-Peixe (2017) de Clarisse Alvarenga". Girardi Gisel, Wenceslao Machado de Oliveira Junior y Flaviana Gasparotti Nunes, eds. *Pegadas das imagens na imaginação geográfica. Pesquisas, experimentações e práticas educativas*. São Carlos: Pedro & João Editores.
- Depetris Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.
- Fornoff, Carolyn y Gisela Heffes (2021). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Gordon, Rocío (2017). *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería.
- Haraway, Donna (1999). "La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y sociedad*. No 30 (121-163).
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao y Buenos Aires: Consonni.
- Kratje, Julia (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Latour, Burno (1996). "On Actor Network Theory: A Few Clarifications". *Soziale Welt*. No 47 (369-381).
- Lefebvre, Martin (2011). "On Landscape in Narrative Cinema". *Canadian Journal of Film Studies*. Vol 20, No 1, (61-78).
- Lefebvre, Martin (2006). "Between Setting and Landscape in the Cinema". Martin Lefebvre (editor). *Landscape and Film*. New York: Routledge.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham y London: Duke University Press.
- Morizot, Baptiste (2020). *Tras el rastro animal*. Buenos Aires: Isla Desierta.
- Saidón, Paula (2021). *Ballenas*. Universidad del Cine y La barra.
- Skiveren, Tobias (2020). "Fictionality in New Materialism: (Re) inventing Matter". *Theory, Culture and Society*. Vol 39, No 3, (187-202).
- Spiner, Fernando (2018). *La boya*. La Boya Films y Magdalena Schavelzon.
- Spiner, Fernando (2002). *Homenaje a los pioneros de Villa Gesell*. Secretaria de Cultura de la Nación.
- Tripaldi, Laura (2023). *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2023). *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Buenos Aires: Caja Negra.



**Rocío Gordon** (Christopher Newport University)

Rocio.gordon@cnu.edu

Rocío Gordon obtuvo su doctorado en la Universidad de Maryland, College Park y actualmente es profesora asociada de español en Christopher Newport University (Virginia, Estados Unidos). Es investigadora de cine argentino contemporáneo y autora de *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea sobre la literatura y el cine argentinos* (Librería, 2017). Además, ha publicado diversos artículos en revistas académicas como *Chasqui*, *Imagofagia*, *Ética y cine*, *Revista Iberoamericana*, *Revista de Estudios Hispánicos* y *Studies in Spanish and Latin American Cinema*, entre otras. El presente ensayo forma parte de una serie de artículos sobre espacio y posnaturaleza en el cine argentino contemporáneo.

# *ESPACIOS FRAGMENTADOS, TIEMPOS INTERRUMPIDOS. FIGURACIONES DE LA CRISIS EN EL CINE DE KLEBER MENDONÇA FILHO*

POR JULIA GONZÁLEZ NARVARTE

**Fragmented spaces, interrupted times. Figurations of the crisis in the cinema of Kleber Mendonça Filho**

## **Resumen**

En este artículo propongo que los tres largometrajes ficcionales –*O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019, codirigido con Juliano Dornelles)– del director pernambucano Kleber Mendonça Filho pueden ser entendidos como dispositivos de lectura sobre los efectos de la crisis del Antropoceno en el Brasil contemporáneo gracias al modo en que en ellos se entrelaza tiempo, espacio y cuerpos. Recorreremos este corpus a través de sus formas espaciales y temporales, atendiendo a la aparición de diversas figuras (interrupciones, citas, anacronías) que, al desarticular los modos normativos y restrictivos del tiempo y del espacio (ligados al ideal moderno y racional del progreso), permiten la inscripción de cuerpos otros —cuerpos menores, relegados, inadaptados— e introducen experiencias alternativas del espacio y del tiempo en el cine que priorizan su dimensión somática y afectiva. Cada film, en su singularidad, revela las tensiones y contradicciones entre distintos modos entender y experimentar el espacio, poniendo en juego nociones como inmanencia y trascendencia, memoria e historia, visibilidad y ocultamiento, y dotando de agencia, desde la forma fílmica misma, a aquello que ha quedado históricamente relegado a sus márgenes. Palabras clave: Kleber Mendonça Filho, espacialidad, interrupción, afectos

## **Abstract**

In this article, I propose that the three fictional feature films –*O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) and *Bacurau* (2019, co-directed with Juliano Dornelles)– by Pernambuco-born director Kleber Mendonça Filho can be understood as reading devices on the effects of the Anthropocene crisis in contemporary Brazil thanks to the way in which time, space and bodies are intertwined in them. We will explore this corpus through its spatial and temporal forms, paying attention to the appearance of various figures (interruptions, quotations,

anachronisms) that, by dismantling the normative and restrictive modes of time and space (linked to the modern and rational ideal of progress), allow the inscription of other bodies —minor, relegated, maladjusted bodies— and introduce alternative experiences of space and time in cinema that prioritize their somatic and affective dimension. Each film, in its uniqueness, reveals the tensions and contradictions between different ways of understanding and experiencing space, bringing into play notions such as immanence and transcendence, memory and history, visibility and concealment, and providing agency, from the film form itself, to that which has historically been relegated to its margins. Keywords: Kleber Mendonça Filho, spatiality, interruption, affects

## Introducción. Cine y Antropoceno: algunas nociones preliminares

¿Cuáles son los efectos del Antropoceno que el cine latinoamericano de la última década insiste en destacar? ¿Qué puede imaginar y hacer el cine en medio de la catástrofe en curso? En las últimas décadas hemos sido testigos de la operatividad del término Antropoceno como concepto-diagnóstico (Danowski y Viveiros de Castro, 2019) y prisma conceptual que habilita la reflexión acerca de la relación –histórica y situada– entre humanos y “naturaleza”, especialmente en el campo de las artes y las humanidades (Speranza, 2022). Más allá de las productivas discusiones (Haraway, 2019) sobre la pertinencia de un término que universaliza las prácticas de toda la especie humana como causa general de la crisis, pensar el Antropoceno desde América Latina implica atender a los rasgos específicos de la Modernidad latinoamericana a partir de su carácter colonial, especificidad que puede ser pensada bajo la noción de “zonas extractivas”, conceptualizadas por Macarena Gomez Barris (2019) como aquellos territorios, especialmente de América Latina, que desde la época colonial son concebidos como zonas sacrificiales para la extracción de “recursos naturales”. Esta identificación resulta clara a la hora de pensar formas “clásicas” del extractivismo como la explotación minera o los monocultivos y su impacto sobre los territorios y las poblaciones —humanas y no humanas—, aunque también es posible pensar en otras formas de extractivismo presentes en los usos intensivos y especulativos del territorio urbano a partir de prácticas como “la especulación inmobiliaria (...), que expulsa y aglutina población, concentra riquezas, produce desplazamientos de personas, se apropia de lo público, provoca daños ambientales y desafía a la naturaleza” (Viale, 2020:15), lo que hace posible identificar un “extractivismo urbano”.

En este artículo, partiendo de la “trilogía” (Rago y Ambrózio, 2020) del cineasta brasileño Kleber Mendonça Filho<sup>1</sup>, quisiera ejercitar aquello que Timothy Morton (2018) llama “el pensamiento ecológico”, un modo de la imaginación que nos permite establecer conexiones entre fenómenos disímiles en el marco de la crisis del Antropoceno. Como fuerza especulativa,

1. El corpus incluye las películas de ficción de este director: *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019, codirigido con Juliano Dornelles).



el pensamiento ecológico, favorecido especialmente por el arte y el cine en particular, permite impugnar el paradigma moderno occidental antropocéntrico que, a pesar de haber entrado en crisis hace tiempo, continúa vigente, y cuya cosmovisión se basa en una serie de divisiones dicotómicas: humano/no-humano, razón/emoción, naturaleza/cultura, etc., que han sido cuestionadas en profundidad especialmente a partir de las discusiones sobre el Antropoceno y el giro afectivo en las humanidades (Macón, Solana, 2015; Depetris Chauvin, 2019; Haraway, 2019; Biset, 2024). Este último campo de estudios indaga sobre el rol de los afectos en la vida pública y sobre la distribución de la agencia en tanto capacidad de acción que cuestiona las divisiones binarias antes mencionadas. En este marco conceptual, el arte, entendido como bloque de sensaciones, y especialmente el cine, puede ser entendido más allá de su dimensión representacional para atender a sus formas y a su dimensión experiencial y somática, lo que lo hace capaz de producir “vías alternativas para presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción” (Depetris Chauvin y Taccetta, 2019:17). Por su parte, el pensamiento ecológico, siguiendo a Morton, no se circunscribe a la ecología como ciencia, sino que indaga sobre la coexistencia, sobre nuestros modos de vivir juntos, y sobre los afectos y los distintos modos de agencia política que se implican entre cuerpos y espacios. En un gesto de apertura, el pensamiento ecológico lleva la atención hacia la raíz del término: *oikos* en tanto casa. Podría entenderse, entonces, como un modo de pensar nuestra casa, una práctica urgente en un momento en el cual esta se encuentra bajo amenaza mientras, simultáneamente, asistimos al agotamiento del paradigma que sustenta nuestros actuales modos de vida y la distribución históricamente desigual de los territorios.

Me interesa demostrar que los tres largometrajes ficcionales —*O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019, codirigido con Juliano Dornelles)— del director pernambucano pueden funcionar como dispositivos de lectura sobre los efectos de la crisis del Antropoceno en el Brasil contemporáneo gracias al modo en que en ellos se entrelaza tiempo, espacio y cuerpos. Recorreremos este corpus a través de sus formas espaciales y temporales, atendiendo a la aparición de diversas figuras (interrupciones, citas, anacronías) que, al desarticular los modos normativos y restrictivos del tiempo y del espacio (ligados al ideal moderno y racional del progreso), permiten la inscripción de cuerpos otros —cuerpos menores, relegados, inadaptados— e introducen experiencias alternativas del espacio y del tiempo en el cine que priorizan su dimensión somática y afectiva.

Se trate de la ciudad de Recife y sus proliferantes rascacielos o del presuntamente inhóspito sertão nordestino, estas películas ponen en escena, desde su propia forma, las pujas por la distribución del espacio y su habitabilidad en el Brasil contemporáneo. A la luz del Antropoceno, entendido como la época que amenaza tiempos y espacios de refugio para las diversas formas de vida (Lowenhaupt Tsing, 2023), podemos pensar estas películas como “prácticas espaciales” capaces de articular la espacialidad fílmica en varios niveles: la espacialidad diegética del film, las representaciones previas e históricas de esos espacios, así como con el espacio en el que vivimos y sobre el que interviene el film (Depetris Chauvin, 2019). En este sentido, exploraré algunas nociones de la filosofía de Walter Benjamin a partir de su recuperación por

el giro afectivo, especialmente en el trabajo de la filósofa Victoria Dahbar (2021), cuyo estudio sobre los marcos temporales de la violencia encuentro revelador para abordar varias de las operaciones formales llevadas adelante por el director pernambucano que impugnan concepciones restrictivas y precarizantes del tiempo, el espacio y los cuerpos.

Suspendiendo la cronología lineal para priorizar el espacio y sus escalas como eje de organización, partiré del análisis de su segundo largometraje, *Aquarius*, para analizar el modo en que el espacio doméstico y la memoria subjetiva de su protagonista confluyen con la historia material y espacial de la ciudad y proyectan un diagnóstico posible sobre el deterioro en las condiciones de vida en la metrópolis de Recife debido al avance inmobiliario. Para esto me enfocaré especialmente en dos elementos formales —la interrupción y las anacronías— como formas de experimentar el tiempo y el espacio que, en este caso, resultan alternativas a la linealidad homogeneizante del progreso y que descentran la idea moderna de sujeto estable.

De modo similar, *O som ao redor*, primer largometraje del director, articula un tiempo-espacio heterogéneo al poner en escena la persistencia de dinámicas coloniales en el seno de la clase media brasileña contemporánea, sobreimprimiendo fragmentos del pasado colonial de un ingenio azucarero con el presente de la explotación inmobiliaria en un barrio de la moderna Recife. En esa superposición, y a partir de la circulación de un afecto como el miedo, el film prefigura la persistencia de los cuerpos negados en tanto cuerpos otros que se infiltran en el presente y corroen su aparente estatismo.

Por último, desde los rascacielos recifenses descenderemos al indómito desierto nordestino para analizar la espacialidad de *Bacurau* y su posible filiación a cierta tradición del cine político brasileño a partir de la inscripción de un personaje colectivo en calidad de pueblo. Problematizaremos entonces las disonancias entre la concepción abstracta y pretendidamente descorporeizada del espacio por parte del paradigma tecnológico del progreso y entre una concepción experiencial y material del territorio que puede ser pensada bajo la categoría de trance (Andermann, 2018). Nuevamente, intentaré pensar los modos en que el pasado y la memoria material de un pueblo ensamblan una resistencia frente a lo que se presenta como el futuro del desarrollo tecnológico.

En las tres películas veremos cómo la flecha del tiempo del progreso moderno estalla de lleno frente a la evidente degradación material de las condiciones de vida en el Brasil contemporáneo que cada film inscribe, encontrando nuevos modos de narrar el tiempo y el espacio que recuperan la materialidad y la centralidad del cuerpo —dentro y fuera del film— en la experiencia, especialmente de aquellos históricamente negados, silenciados. Sea en el desierto, en el barrio o en el departamento privado, los terrícolas latourianos, los sometidos, los negados por la historia, retornan por lo bajo. Excesivos, en silencio, descalzos... a librar sus historias situadas.

## Parte 1. *Aquarius*: figuras de la fragmentación espacial

La canción “Hoje” (Taiguara) y la serie de retratos fotográficos de una ciudad en pleno desarrollo proveen el marco temporal, espacial y poético que da inicio a *Aquarius* (2016), segundo largometraje de Mendonça Filho. Los habitantes anónimos de una vieja Recife posan en la costanera acompañados de una canción que versa sobre las huellas que el tiempo im-



prime sobre el cuerpo. Al finalizar la secuencia, nos situamos en la Recife de los años 80, con edificios aún bajos, el cielo abierto y un horizonte palpable. Clara, una joven crítica musical, acaba de superar un cáncer de mama y, entre amigos y familiares, se celebra el cumpleaños de su tía Lucía en el departamento del edificio Aquarius, en la avenida costera de Boa Viagem. La algarabía de la celebración colectiva es interrumpida por una elipsis de varias décadas que nos trae, a través del fundido que superpone una imagen sobre otra, al tiempo del presente ficcional, en el mismo departamento que ahora es habitado por Clara (interpretada en su actual madurez por Sonia Braga). La protagonista —ya viuda y retirada— cruza la avenida para ir a nadar a pesar de los carteles que advierten la presencia de tiburones, un primer indicio de que Clara no teme.

Tampoco teme ser la última y solitaria residente de Aquarius, el edificio emplazado en una zona altamente demandada para grandes proyectos inmobiliarios en el marco, cada vez más extendido, del modelo de urbanización neoliberal (Vásquez Duplat, 2016). A diferencia de Clara, sus vecinos han vendido sus departamentos a “Bonfim” (nombre que, como veremos, se irá tiñendo de ironía a lo largo del film), la empresa constructora encabezada por Don Geraldo y su nieto Diego, quienes pretenden demolerlo para llevar adelante uno de los tantos nuevos emprendimientos inmobiliarios que caracterizan el paisaje arquitectónico de la actual Recife.

A partir de esta tensión, y con los ecos que reverberan de la canción inicial, la película elabora una espacialidad fragmentaria que opone modos contradictorios de concebir el espacio: como hábitat y condición de posibilidad para generar encuentros, relaciones y formas de vida, por un lado, y como commodity y mero recurso capitalizable, por el otro.



**Imagen 1.** *Aquarius* ( Kleber Mendonça Filho, 2016)

Desde los estudios feministas y del giro afectivo, Victoria Dahbar, en su trabajo *Otras figuraciones* describe la interrupción como una “figuración heterodoxa acerca del tiempo” que permite cuestionar determinados marcos temporales normativos que “posibilitan unas modalidades del cuerpo y unos trayectos vitales reduciendo las posibilidades para las vidas que no se ajustan a ese tiempo” (2021: 29). El marco temporal por excelencia en el capitalismo está, aún en nuestros tiempos e incluso en nuestros territorios, subsumido a la concepción moderna lineal de progreso evolutivo y a una racionalidad productiva y reproductiva que busca el máximo beneficio económico, lo que se refleja claramente en el propósito de la constructora de demoler un edificio costero de dos pisos que, en sus términos, no produce una renta suficiente del suelo como podría hacerlo un rascacielos. En este sentido, a continuación analizaré cómo la interrupción que el film introduce a nivel formal funciona a su vez como crítica hacia esa mirada normativa y homogeneizante que desplaza y hostiliza cuerpos en pos de una rentabilidad para unos pocos.

En el discurrir del enfrentamiento entre Clara y Bonfim, la película construye una suerte de ensamblaje entre los territorios de Clara (personaje-cuerpo), Aquarius (edificio) y Recife (ciudad), cuyas memorias se trenzan de modo tal que los recuerdos de Clara cobran una tesitura similar a la memoria de los espacios. En este sentido, la película insiste en homologar los cambios en el cuerpo de Clara y su historia personal, es decir, el cáncer sufrido, sus cicatrices, su pelo otrora corto y ahora largo, e incluso su deseo sexual, con aquellas mutaciones que se van grabando sobre el “cuerpo” de Aquarius: el cambio de pintura en su fachada, las orgías de madrugada en los departamentos vecinos, las termitas que carcomen silenciosamente sus estructuras o el mueble de madera heredado de Lucia que trascendió generaciones. Al igual que el cuerpo de Clara, ese mueble, de una materialidad fungible, lleva las marcas del tiempo, de generaciones anteriores, y despliega varios tiempos posibles con su sola evocación visual. Un cuerpo y otro son atravesados materialmente por la obsolescencia y el transcurrir del tiempo. Si alguna vez el cáncer asedió el cuerpo de Clara, hoy son las termitas instaladas por la empresa las que consumen fatalmente el cuerpo de Aquarius. Hay entonces una línea de continuidad –no secuencial sino sincrónica– entre las materialidades corporales de Clara, Aquarius y sus objetos, que en su densidad carnal y somática se oponen a la visión predatoria y desterritorializante de la empresa constructora. Esta continuidad material pone el énfasis en la dimensión de agencia (Bennet, 2022) del ensamblaje Clara-espacios-objetos.

Ahora bien, más allá del encadenado narrativo que solapa espacios y tiempos en las secuencias de apertura, en *Aquarius* es posible concebir otros modos de *la interrupción* ligados al montaje interno. En medio de la misión obstinada de la empresa por desplazar a Clara, irrumpen los espectros, como si el pasado nunca se clausurara y trajera al presente lo irresuelto, a modo de fantasmagorías y anacronismos. Espectros que provienen del pasado y se enlazan con los miedos presentes, como el conocido motivo de clase según el cual las empleadas domésticas sustraen cosas de las casas de sus empleadores. Luego de una tarde en la que Clara y su hermano han estado revisitando viejas fotografías de su infancia, en las que aparecen, como recortados, anónimos, los cuerpos de las niñeras (negras) que los cuidaban, Clara parece soñar



que ella misma es testigo del robo de joyas por parte de una de estas mujeres, mientras vuelve a sentir, en sueños, su mastectomía como una herida aún abierta. Se trata de un sueño, una digresión que no añade, estrictamente, “información” al desarrollo del conflicto central del film, pero la película no advierte su carácter onírico, sino que la secuencia irrumpe intempestivamente el continuum de la narración y la suspende. Gracias a esta operación de montaje, hay un desplazamiento que torna ambigua la identidad del sujeto narrativo: ¿es Clara soñando o es el departamento que guarda sus propios recuerdos? La condensación de sentidos termina con un portazo y confunde los recuerdos de Clara con la memoria del espacio y de sus objetos, desmarcándose de una narración unívoca y coherente.

Si la emparentamos con la idea benjaminiana de la dialéctica en suspenso, “el peñasco a partir del cual la mirada se hunde dentro de la corriente de las cosas” (Benjamin, 2009, II:136), la interrupción podría entenderse como la imagen que deja ver el material del que está hecho el ocurrir, que se presenta como continuum (Dahbar, 2021). En ese sentido, el montaje como operación fundamental del cine, puede romper con la continuidad, desarticulando y revelando esa construcción restrictiva del marco temporal y habilitando la fragmentación y la suspensión del relato, para remontar formas alternativas de la temporalidad y de la espacialidad, posiblemente menos restrictivas para los cuerpos y capaces de inscribirlos en sus formas menores, fallidas, distorsionadas.

En el itinerario espacial que traza el film, que va desde la intimidad del departamento en Boa Viagem a la villa miseria que aprehendemos gracias a un zoom out furioso —recurso propio del lenguaje fílmico que el director utiliza con maestría enfatizando su carácter fuertemente espacial—, el territorio de Clara puede pensarse como un remontaje de fragmentos reunidos. Además de solaparse espacialmente las huellas del antiguo hogar de su querida tía Lucia con el de Clara, la figura de Ladjane, la empleada doméstica, remite a un espacio fragmentado. La película revela que si Recife se ha tornado una ciudad aparentemente moderna, esto no ha sucedido sino por medio de una clara segregación social. Así, sabemos que Ladjane vive en una de las zonas marginales y precarias de Recife, delimitada claramente de “la parte rica” por un anodino caño cloacal sobre la playa situado a la vista de cualquiera. Al igual que el zoom out con el que vemos a Clara y sus sobrinos caminando por la playa para visitar a Ladjane por su cumpleaños, revelando la inmediata vecindad de las edificaciones precarias con la altura de los rascacielos que las rodean y desde el cual los vemos, la presencia de Ladjane en la casa de Clara configura un fuera de campo que nos habla de *ese otro* espacio —primero virtual, luego real— *en este* espacio. Frente a la desigualdad social que evidencia la película, en Aquarius Ladjane está “fuera de lugar”, sin embargo, su clara reclusión al espacio de la cocina permite afirmar que, en la actual división espacial de la ciudad, la relación entre centro y “periferia” no es tanto un problema de distancia espacial o de ubicación (se puede ir a pie de un lugar a otro, sumado a que la villa está dentro de la ciudad, y no en sus márgenes) sino que está signada por la extracción de mano de obra. A partir de un uso singular del zoom, la película revela esa opacidad de la distribución social como condición inherente al avance del extractivismo urbano. De esa forma, el problema del crecimiento desigual de la ciudad conecta la intimidad y el espacio doméstico de Clara y su situación opresiva actual con la condición marginal de aquellos históricamente desplazados.



### ***Dolce far niente***

Dos concepciones opuestas del tiempo y del espacio chocan en *Aquarius* sin conciliación posible. Los Bonfim, abuelo empresario y nieto heredero, son hombres blancos, masculinos y de “buenos modales”, dos núcleos en un linaje continuado de una tradición empresarial productiva y reproductiva del capital financiero. Desde su perspectiva de *brokers*, el espacio no es más que materia prima, un *commodity* como cualquier otro, una mercancía abstracta más que, en consonancia con el aspecto etéreo de los nuevos rascacielos —blancos, vidriados, de superficies transparentes— que rodean a *Aquarius*, debe producir la mayor rentabilidad posible. Como contrapunto, en la mirada de Clara, el tiempo y el espacio se establecen a partir de una coordenada más inmediata, opaca y material: su cuerpo, *marcado* racialmente y en su género, con sus cicatrices y contratiempos. Su hogar no sólo es hábitat y refugio sino condición de posibilidad para el encuentro con otros; de sus paredes y objetos brotan recuerdos. Ya jubilada y con acceso a comodidades propias de una clase media urbana intelectual, Clara lleva adelante una suerte de hedonismo prosaico que la cámara retrata con detalle: sale a nadar por las mañanas, bebe con sus amigas y escucha grandes clásicos de Queen en el tocadiscos. Podríamos pensar ese hedonismo del *dolce far niente*, esta improductividad, como un modo de la interrupción, entendiendo que “en una dinámica de acumulación indefinida, el otro, es aquel que pierde el tiempo” (Dahbar, 2021: 64). Pasar los días haciendo “nada” productivo, permaneciendo simplemente en el lugar que la empresa ansía demoler, es una forma de estorbar el camino de la mirada desarrollista, es poner un palo en la rueda incesante del supuesto progreso. Frenar, tocar, recordar y sentir, en este marco, es dejar de producir y reproducir.



**Imagen 2.** *Aquarius* ( Kleber Mendonça Filho, 2016)



Cuando Clara descubre que los Bonfim han instalado una colonia de termitas para corroer las estructuras de *Aquarius* (haciendo inevitable su demolición), se dirige al lujoso edificio de la empresa y descarga una valija con trozos de madera infectados de termitas sobre la gran mesa de la sala de reuniones. La película cierra con un montaje rítmico que alterna planos detalle de las termitas en plena labor con la misma canción que acompañaba la serie fotográfica que inicia la película. En el desenlace de un conflicto como este, no hay triunfo, síntesis o conciliación posibles sino una dialéctica suspendida en su potencia. En esta imposibilidad de clausurar la historia queda todo por hacer, la confrontación de Clara hacia la empresa, ahora reforzada por el agenciamiento que surge de la nueva alianza más que humana entre Clara y las termitas, se torna un nuevo comienzo, un modo de lo político plagado por discontinuidades y potencias incipientes que surgen del encuentro y el desencuentro. En la dinámica propuesta por *Aquarius*, el espacio doméstico —el oikos— configura la condición de posibilidad para redefinir lo político desde sus propios fragmentos, desde sus contradicciones. El final no es un final, sino meramente, un comienzo, una interrupción.

## Parte 2. Supervivencias de los miedos en *O som ao redor*

*¿Es todo lo que vemos o imaginamos  
un sueño dentro de un sueño?*

Edgar Allan Poe (citado en *La niebla*, John Carpenter)

Siguiendo la propuesta de Victoria Dahbar, quisiera retomar la idea de que si la violencia se inscribe en determinados marcos temporales, que tornan inteligibles unos cuerpos por sobre otros, el anacronismo se conforma como una figuración temporal que permite la inscripción y percepción de otros cuerpos posibles. En *O som ao redor* (2012), Mendonça Filho trae al presente del moderno barrio de Setúbal, en Recife, aquello que parece haber quedado replegado y latente en sus sombras. Los cuerpos reclusos a la miseria debido a la segregación del espacio urbano, así como aquellos cuerpos negados de los trabajadores explotados de la finca azucarera de Don Francisco —cuyos ecos resuenan en el film a partir de la serie fotográfica inicial—, actual patriarca del barrio y dueño de la mayoría de sus propiedades, resurgen manifestando que no son cosa del pasado. Casi siempre de noche (fuera de la luz, campo de la vigilia y la razón), estos cuerpos, negros y semidesnudos, poseen un carácter indeterminado, espectral: por un lado, la película los proyecta en ocasiones como proyecciones inconscientes de los sueños de una madre (Bea) y su hija, residentes del vecindario, personajes que se muestran casi siempre reclusos al espacio doméstico, encerrados entre sus cuatro paredes, refugiados tras las rejas. En palabras de Sara Ahmed, el miedo, afecto que, junto con la venganza, actúa como motor central de la película, “abre historias pasadas de asociación (al revivir las fantasías de la infancia), lo que permite al cuerpo blanco construirse como separado del cuerpo negro en el presente” (Ahmed, 2015: 107). Pero además de esa tesitura fantasmagórica, estos cuerpos adquieren una densidad real especialmente en una escena en la que uno de ellos, adolescente, es encontrado subido a un árbol por dos de los guardias de seguridad, quienes lo incitan a bajarse y le propinan un golpe dejándole en claro su no pertenencia al territorio del barrio. Son cuerpos anacrónicos, que están en este tiempo y en este espacio “sin pertenecer del todo a él” (Dahbar,



2021:140); su carácter espectral, de esbozo, hace que no lleguen a conformarse como personajes en tanto sujetos, sino que son figuras prácticamente animalizadas, reducidas a su mera corporalidad precaria, que encarnan fantasmáticamente el objeto del miedo de la clase media residente en el vecindario. Estas figuras, siempre descalzas y semidesnudas, aparecen agazapadas, trepadas sobre los muros del vecindario, colgadas de los árboles; cuerpos carentes de lenguaje, que en su encarnadura física impugnan, en la distribución sensible del presente, la explotación y la concentración desigual y colonialista de las tierras de ayer. No importa cuánto el desarrollo inmobiliario crezca en edificios de cajas apiladas que intentan tocar el cielo. La villa sigue estando ahí como su otro, espejando su precariedad de tonos ocres en las superficies reflectantes de los nuevos rascacielos. Porque aunque molesten, como molestaba Clara en *Aquarius*, esas vidas otras, incapaces de pagar por un suelo gentrificado, siguen estando ahí, y, como lo reprimido, no parece que fueran a irse pronto.



**Imagen 3.** *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013)

*O som ao redor* remarca en estas apariciones anacrónicas que el pasado colonial no ha sido clausurado, que esa explotación esclavista no ha cesado sino que se ha sofisticado junto al crecimiento de las ciudades y a la espacialización vertical de la arquitectura. Los cuerpos marcados por la explotación siguen siendo los mismos, sólo que hoy llevan uniformes de empleadas domésticas o de guardias de seguridad y, también, su mera desnudez en el caso de aquellas alucinaciones, proyecciones corporizadas del miedo. Mientras la clase media residente en este barrio se entrega al negocio del miedo y la (in)seguridad, recluyéndose en la privacidad asfixiante de sus hogares, son estos cuerpos *otros* los que franquean límites y cobran una agencia particular: por su carácter prácticamente invisible e inaudible, o por su trabajo en servicios para esta clase media/alta (empleadas, guardias), cargan con la posibilidad de transitar —así sea, clandestinamente— y franquear cada uno de los límites espaciales. Son



ellos quienes no tienen nada que perder (y nada que temer), sino todo por recuperar, vengar o conquistar.

Además de esta forma de la anacronía consistente en la introducción de cuerpos pertenecientes a “otro tiempo” en el presente de la ciudad moderna, otra forma posible del anacronismo es la introducción de citas a la propia historia del cine y, especialmente, al cine de terror; de cuyos recursos plásticos el director se sirve no sólo como simples homenajes sino como formulaciones que permiten reflexionar estéticamente sobre los miedos ligados a la circulación y al repliegue espacial de este modelo de urbanización en Latinoamérica.

En este sentido, en el último episodio, “Guardaespaldas”, Joao (nieto de Francisco y corredor inmobiliario de las propiedades familiares) y Sofía, su reciente novia, visitan la finca azucarera de su abuelo. Las imágenes nos trasladan ahora desde Setúbal a la zona rural de Bonito, e ingresamos a la propiedad luego de atravesar una cerca. En el propio funcionamiento anacrónico del film, estas imágenes nos remiten de inmediato a la serie fotográfica que daba inicio a la película a través de los retratos de trabajadores y patrones en el ingenio azucarero.

Luego del almuerzo familiar, la pareja sale a recorrer el pueblo y se topan allí con la escuela Joao Carpinteiro (en una alusión a John Carpenter, maestro del cine de terror), y luego recorren las ruinas de un antiguo cine, aún presentes entre la vegetación selvática. En esta secuencia al estilo Carpenter, la cámara abandona su estatismo horizontal y en cambio se inclina en planos diagonales en los que los protagonistas actúan, casi metatextualmente, como si estuvieran en una película de terror. La música extradiegética que acompaña la secuencia refuerza su carácter siniestro. Luego, Joao, Sofía y Francisco van a refrescarse a una cascada, pero en medio de la escena, como en una imagen alegórica, vemos que lo que cae ya no es agua sino sangre. Su tesitura es tan real y palpable como la materia informe que cobra vida en algunas películas del director estadounidense o como los cuerpos ensombrecidos de aquellos anónimos que se aparecían por las noches del barrio de Recife.

Al igual que las escenas oníricas de Aquarius, esta secuencia desmonta la continuidad narrativa del film, introduciendo el conflicto histórico de lo colonial y el problema del miedo contemporáneo de una forma no tanto racional o analítica sino afectiva, ligada a las sensaciones y al carácter somático y sensacional del cine de terror. Con la excusa de una escapada a la tranquilidad del campo, la película establece un diálogo entre el miedo presente en la ciudad por esos otros que acechan desde la oscuridad, y el miedo producido por el cine de terror, evocado aquí desde el espacio rural y ligado a las condiciones coloniales de distribución territorial y de explotación esclavista. Campo y ciudad se presentan entonces como dos espacios superpuestos, de alguna forma contínuos, al igual que el tiempo pasado y el presente.

El montaje fílmico, como el montaje del historiador por el que clamaba Benjamin, aparece como la operación del conocimiento, que entreteje los fragmentos-desechos de la historia (el cine, las ruinas del cine, los cuerpos negados y menores) y remonta así sus discontinuidades y latencias.

### **Parte 3. Bacurau: habitar como un pájaro, asesinar como un dron**

*Cuando la historia habla  
es por amor a la libertad.*

Sig ragga



En una hacienda rural en pleno sertão nordestino funciona una suerte de base militar en la que una cofradía de gringos prepara la torpe estrategia de sus ataques. El objetivo es simple, casi trivial: matar al mayor número de personas posible con armas de fuego, en un pueblo cercano ya dispuesto para el sacrificio. Sobre las paredes de la hacienda cuelgan fotografías enmarcadas que nos recuerdan a la finca de Don Francisco, el patriarca del barrio de *O som ao redor*. Como si la hacienda del ingenio azucarero esclavista de aquel film hiciera las veces de base de operaciones para el asesinato planificado en *Bacurau* (Kleber Mendonca Filho y Juliano Dornelles, 2019); nuevamente, un espacio imprime sus sentidos sobre otro, esta vez en un gesto intertextual a través de las distintas películas de un mismo director.

Hay una frase que estos gringos —hombres y mujeres de piel blanca— repiten en varias ocasiones: “no estamos aquí”. Una paradoja lingüística en sí misma, una frase que no podría ser verdadera en ningún contexto pero cuyo efecto contiene uno de los sentidos más profundos de este film: en *Bacurau*, están quienes habitan su territorio y aquellos que lo sobrevuelan. Está la materialidad inmediata de los cuerpos heterogéneos de los pobladores y la inmaterialidad de las imágenes digitales y las lentes telescópicas utilizadas como mediación por este grupo de gringos blancos y de apariencia hegemónica. Una película de guerra con armas dispares: entre el pueblo de *Bacurau*, que lleva el nombre de un pájaro sertanejo de hábitos nocturnos que aloja sus huevos al ras del suelo, y el dron, la tecnología militar de mirada cenital, que todo lo observa desde su distancia abstracta y desterritorializante. Una guerra entre el habitar, *ser* en (y con) el territorio y controlarlo para su sometimiento y destrucción, como si se tratase del espacio virtual de un videojuego macabro. La película escenifica aquella forma del poder geopolítico actual que Hito Steyerl (2020) recupera a partir de Eyal Weizman; a saber, que si antiguamente el poder se distribuía sobre una superficie plana como en un mapa de fronteras estables, actualmente se puede argumentar que la distribución del poder geopolítico se da a partir de una dimensión vertical, en la que la mayoría de los ataques provienen del aire, hacia un suelo que se pretende estable pero que, como veremos, se caracteriza por su constante mutación.

En un mismo espacio, el del sertão nordestino, cargado de simbología y reminiscencias no sólo a la historia de Brasil (Xavier, 1993; Depetris Chauvin, 2019) sino a su propia tradición de cine político, conviven rasgos de lo moderno, encarnado en las tecnologías más avanzadas ligadas a los dispositivos tecnológicos y al control por imágenes (escáners de retina, celulares, tablets) con aquellos elementos de pre-modernidad: las calles de tierra, la falta de acceso al agua potable (debido, paradójicamente, al “desarrollo” de una represa cercana) y a los servicios de salud, y cierto modo de vida comunitario impulsado a la fuerza por el retiro del Estado o por su resto negligente.

Desde la primera secuencia, en la que vemos el planeta desde el espacio exterior en una imagen satelital en movimiento que desciende hacia el desierto, la llegada a *Bacurau* está signada por la muerte: sobre una ruta destrozada por la evidente falta de mantenimiento, vemos ataúdes dispersos producto del vuelco de un camión de carga. Momentos después, ya en *Bacurau*, todo el pueblo se congrega en la celebración del funeral de Carmelita, presentada como una suerte de matriarca del pueblo. Nuestro ingreso (por tierra) a *Bacurau* sucede principalmente a través del punto de vista de Teresa, nieta de Carmelita, que viaja junto a Erivaldo, otro de sus pobladores, en un camión que



transporta agua potable para la comunidad. Al ingresar a Bacurau, Teresa consume una pastilla psicotrópica cuyo efecto tiñe esta secuencia de surrealismo y extrañeza. Los espectadores, al situarnos en su punto de vista, experimentamos su efecto psicoactivo también como una alteración de la percepción normal de las cosas, introduciéndonos en una suerte de trance. Esta noción, que a partir de Jens Andermann puede entenderse como un modo particular del tiempo alejado de la narrativa moderna del capitalismo (Andermann, 2018), establece una lógica alternativa y no racional de entrelazar tiempo, espacio y comunidad<sup>2</sup>. En esta experiencia de fuga, tiempo y espacio adquieren nuevas tesituras. Hacia el final de la escena, vemos cómo del ataúd de Carmelita empieza a brotar agua, precisamente el elemento que escasea frente a la sequía producto de la represa. La secuencia continúa con una procesión lírica de cuerpos reunidos que cantan “Bichos da noite”, una canción que marca el in-crescendo dramático del film al evocar el misterio de lo nocturno, la magia y la inevitabilidad de la muerte. Con todos estos elementos, la escena funciona como una suerte de prelude de los tiempos venideros, de un futuro que se aproxima cargando ecos del pasado, un tiempo preñado de muerte y sangre pero también de resistencia y reverberancia histórica.



**Imagen 4.** *Bacurau* ( Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, 2019)

Esta presencia de la muerte en la escena inaugural le imprime al film una suerte de carácter telúrico, subterráneo, que será al mismo tiempo un elemento central para la resistencia de su pueblo frente a la amenaza de las lentes cenitales. En este marco, la muerte aparece como

2. Sostiene Andermann que “El trance es pues aquello que, en el mundo colonial, vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y tiempo del sujeto y la comunidad, escindidos por una violenta historia de desplazamientos y rupturas temporales” (Andermann, 2020: 22). En este trabajo, la noción nos permite analizar las relaciones tiempo-espacio-comunidad como no preestablecidas, donde el espacio no es telón de fondo o algo ya dado, sino que es mutable y co-constitutivo de las diversas formas de vida.



el retorno de lo material que se expresa, a un tiempo, en la narrativa fílmica y en la dimensión afectiva-somática que sume al espectador en la experiencia de un trance pactado junto al film. La recuperación de lo material es aquí un modo de entrelazar la crítica ecológica –a través de la cual podemos entender el carácter extractivista de la guerra bajo la idea de un territorio/cuerpo disponible para su exterminio– con la dimensión afectiva que surge de los encuentros entre la materia de los cuerpos, la tierra y la materialidad fílmica. Frente a las lentes telescópicas y los dispositivos tecnológicos de control que se presentan como desencarnados, este énfasis subraya la materia en su inmanencia encarnada: la manifestación de la muerte, la tierra, el hummus, en su entrelazamiento con la vida y la potencia de los comunes.

### **Resistir y sobrevivir**

El asedio criminal sobre Bacurau comienza intempestivamente. Los gringos masacran a todos los habitantes de un poblado cercano, anulan la señal de teléfono del pueblo, los *desaparecen* del mapa satelital y preparan el terreno para su invasión y exterminio definitivos, lo que les va dando puntaje en esa suerte de videojuego en el que participan. Una vez más, alegan “no estamos aquí”: como mantra de negación virtual del cuerpo material.

En la escuela del pueblo, los niños ven pasar un avión por el cielo y le preguntan al maestro hacia dónde va. “Hacia San Pablo”. “Y nosotros dónde estamos, dónde está Bacurau?”. El maestro busca en la tablet para mostrarles a los alumnos, pero Bacurau no aparece donde siempre ha estado. “¿Hay que pagar para estar en el mapa?”. Tenemos entonces un nuevo rostro para la anacronía: en este borramiento repentino del mapa satelital, que pone signos de interrogación sobre la frase “no estamos aquí”, esta vez en la voz de los niños, viene al auxilio un mapa de papel, trazado rústicamente sobre una lámina amarillenta que señala —sin la mirada cenital del dron, sino desde una vista horizontal— unas pocas casas, la iglesia y el museo del pueblo; este simple mapa, una tecnología ya en desuso, combate, al menos provisoriamente y en su carácter pedagógico, el intento de los gringos por borrar su existencia. “Estamos aquí”, señala el maestro. Son los *desechos*, restos latentes de la historia y la memoria los que terminan salvando a Bacurau del asedio extranjero: el mapa como construcción simbólica de quienes habitan el territorio, el museo como espacio de resguardo vital y las armas colgadas en sus paredes, usadas tiempo atrás por cangaçeiros. Cuando accedemos a la antesala del museo en la secuencia final, vemos recortes de noticias e imágenes de figuras históricas de la insubordinación sertaneja frente a los blancos y colonos. En la guerra sucia entre quienes tienen armas sofisticadas y avanzadas tecnologías de vigilancia para controlar al pueblo, Bacurau tiene unas pocas armas guardadas en el museo y, principalmente, un pueblo que, lejos de su romantización, organiza su defensa y reconoce su propio pasado histórico en el presente. El pasado es aquí, al decir de Benjamin, la imagen que relampaguea en el presente (y en el futuro premonitorio en el que sucede la ficción distópica). Las armas y la memoria allí cultivada están disponibles, abiertas para ser usadas, así como el anhelo del cine político de las décadas del 60 y el 70 por construir un pueblo, cuyo gesto es recuperado aquí en un nuevo momento de necesidad política-históri-



ca. Al igual que el museo, que aparece como sitio abierto y referencia cotidiana para los habitantes de Bacurau, la memoria y el pasado no están clausurados, sino que se prefiguran como potencia activa, entrelazados a su territorio.

Bacurau es el pueblo suprimido –silenciado– de la representación digital para su destrucción, pero el mismo pueblo, en su reminiscencia antropofágica, utiliza el silenciamiento a su favor: esconderse se vuelve una acción y no ya un sometimiento, el ocultamiento –primero forzado por los gringos a través de su borramiento del mapa, luego apropiado por el pueblo como mecanismo– es parte de su estrategia, desertar de la visualidad constituye su modo de responder a la violencia externa. Como señala Hito Steyerl (2020) en sus escritos sobre perspectiva lineal y representación estética-política, la vista elevada (presente aquí en los drones y en las miras telescópicas de las armas de guerra) se configura como metonimia de la verticalización cada vez mayor de las relaciones de clase (y, en términos amplios, quisiera sugerir, de colonialismo) en una guerra agudizada desde arriba. Siguiendo a la autora, y como hemos visto hasta aquí, es posible señalar la potencia del cine para desarticular estas perspectivas homogeneizantes a partir de una nueva *realización* del espacio, similar a lo que anteriormente hemos llamado una “práctica espacial” (Depetris Chauvin, 2019). La acción de esconderse (lo que podríamos entender como un silenciamiento visual) cuando la representación se vuelve pura vigilancia o herramienta de control es un modo de abandonar “el marco impuesto de representación” (Steyerl, 2020: 177), es escapar a su conversión en meros objetos. Nuevamente Bacurau: pájaro de hábitos nocturnos, difícil de avistar, que se resguarda al ras del suelo.

En esta película, las guerras sutiles e incluso individuales que se desataban en *Aquarius* y *O som ao redor*, adquieren una carnadura más real y concreta, un carácter definidamente político dado por la inscripción de un personaje colectivo que se viste de pueblo. Estamos ante un verdadero “estado de guerra” (Latour, 2019: 276), determinado unilateralmente con modernas armas de fuego y de espionaje. Al juego sucio planteado por los gringos, Bacurau responde desde el polvo del desierto y con las armas de su historia.

## Palabras finales. El cine como experiencia alternativa al progreso

Como hemos visto hasta aquí, los tres largometrajes ficcionales dirigidos por Kleber Mendonca Filho producen formas espaciales y temporales a través de diversas figuras —anacronismos, citas, trances, interrupciones— que nos permiten el acceso a experiencias alternativas del espacio y del tiempo, que ponen en el centro la dimensión somática y afectiva del cine permitiendo la desarticulación de formas normativas que restringen la inscripción de cuerpos en sus formas menores, “inadaptadas” a este tiempo. En ese sentido, hemos analizado no sólo los ensamblajes, alianzas más que humanas que se tejen entre cuerpos, espacios y objetos, sino también los modos fragmentarios de aparición de las figuras de empleadas domésticas en *Aquarius*, aquellos cuerpos de estatuto ambiguo (semi-desnudos y carentes de lenguaje) que aparecían por las noches en *O som ao redor* como manifestaciones de un proceso colonial aún abierto y, por último, los cuerpos del desierto sertanejo abandonados por un Estado cómplice de la violencia colonial en *Bacurau*, capaces de resistir a su captura por los dispositivos visuales de una guerra desatada para su exterminio.



En tiempos del Antropoceno, caracterizado al comienzo de este artículo como la época en que los espacios de refugio de todas las formas de vida están bajo amenaza, y en el momento en el cual el antropocentrismo y el modelo de modernidad occidental (blanco, masculino y colonialista) se espiraliza en su faceta más violenta, especialmente en los territorios de América Latina, este cine recupera el carácter vital de la materia, lo fragmentario, lo negado, lo residual y lo espectral, y lo entrelaza en una poética que excede al carácter racional del discurso. De esta manera, sus películas abren marcos móviles, contingentes, que habilitan la escucha hacia las historias terrícolas (que acaso aún parecen susurros), esos pueblos latourianos –humanos y más que humanos– pegados a la tierra. Surgen así formas alternativas a la fatalidad teleológica (y excluyente) de la narrativa del progreso que se nos impone como única alternativa posible, como la única y necesaria forma de futuro imaginable. En su gesto de desmontar continuidades, el director brasileño permite abrir pliegues de agencia e intensidades en el presente, recuperar y desplegar lo que en ellos hay de incipiente; introduce espectros y fantasmas irredentos, como supervivencias materiales que preñan el presente histórico, recuperando el carácter contingente y residual de los procesos políticos desde el propio medio fílmico.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México D. F.: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Andermann, Jens (2018) *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bennet, Jane (2022) *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Benjamin, Walter (2009) “¿Qué es el teatro épico?”, en *Obras, vol. II*. Madrid: Abada.
- Biset, Emmanuel (2024). “Paisajes teóricos del antropoceno”. *Revista De Filosofía De La Universidad De Costa Rica*, 63(167), pp. 159–178. Disponible en <https://revistas.ucrac.cr/index.php/filosofia/article/view/62024>
- Dahbar, Victoria (2021) *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.
- Danowski, Deborah y Eduardo Viveiros de Castro (2019) *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Depetris Chauvin, Irene y Natalia Taccetta N (comps.) (2019) *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Depetris Chauvin, Irene (2019) *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. Disponible en: <https://10.25154/book3>
- Haraway, Donna (2019) *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*. Consonni.
- Gómez-Barris, Macarena (2019) *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Santiago de Chile: Metales pesados.



- Latour, Bruno (2019) *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lowenhaupt Tsing, Anna (2023) *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Macón, Cecilia y Solana, Mariela (Eds.) (2015) *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.
- Morton, Timothy (2018) *El pensamiento ecológico*. Barcelona: Paidós.
- Rago, Luzia Margareth y Ambrózio, Aldo (2020) "Uma trilogia possível: entre as tramas invisíveis e o jogo necropolítico". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 14(26) (jan-jun/2020), pp. 26-52.
- Speranza, Gabriela (2022) *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Barcelona: Anagrama.
- Vásquez Duplat, Ana María (2020) "Extractivismo urbano y feminismo: dos claves para el estudio de las ciudades", en Vásquez Duplat, Ana María (Comp.) *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades* (pp. 106-113). Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo, Centro de Estudios y Acción por la Igualdad. El Colectivo.
- Viale, Enrique (2020) "El extractivismo urbano", en Vásquez Duplat, Ana María (Comp.) *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades* (Prólogo). Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo, Centro de Estudios y Acción por la Igualdad. El Colectivo.
- Xavier, Ismail (1993) *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense.

**Julia Gonzáles Narvarte** (Universidad de Buenos Aires)

juliagonzaleznarvarte@gmail.com

La autora es Licenciada en Artes con orientación en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires, investiga acerca de las relaciones entre espacialidad fílmica, afectos y Antropoceno en el cine latinoamericano contemporáneo. Es miembro del SEGAP (Seminario permanente de estudios de género, afectos y política) y de Revista Encuadra.

# *A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NUM LABIRINTO DE RACHADURAS*

POR ROGÉRIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA

Cinematography in a labyrinth of cracks

## **Resumen**

El texto propone un análisis de la dirección de fotografía del documental *A Braskem passou por aqui: a catástrofe de Maceió* (2021), del director Carlos Pronzato, argentino radicado en Brasil. El objetivo aquí es promover un análisis de la manera en que las imágenes en movimiento de este trabajo posibilitan la comprensión de un crimen socioambiental en curso en la ciudad de Maceió, en el estado de Alagoas, en la región Nordeste de Brasil, como resultado de la explotación de sal gema por parte de la compañía minera Braskem y que resulta en una crisis ecológica y humanitaria. Más de 55 mil personas abandonaron sus casas ubicadas en cinco barrios que comenzaron a colapsar en 2018. El análisis se inspira inicialmente del texto *Hipermídia: el laberinto como metáfora*, escrito por Arlindo Machado (1997) y se expande para lo que Irene Depetris Chauvin lo llama de “formas de escritura cartográfica” (2019). Interesa estudiar dos recursos cinematográficos utilizados en el registro de las imágenes de la película: las tomas aéreas y el movimiento de la cámara en mano, como estrategias cinematográficas para el tratamiento del espacio.

**Palavras chave:** dirección de fotografía, memoria, laberinto, empresa minera, Braskem.

## **Abstract**

The text proposes an analysis of the cinematography of the documentary *A Braskem passou por a qui: a catástrofe de Maceió* (2021), by director Carlos Pronzato, an Argentine living in Brazil. The objective here is to promote an analysis of the way in which the moving images of this work enable the understanding of an ongoing leisure-environmental crime in the city of Maceió, in the state of Alagoas, in the Northeast region of Brazil, as a result of the exploitation of rock salt by the Braskem mining company and which results in an ecological

and humanitarian crisis. More than 55 thousand people abandoned their homes located in five neighborhoods that began to collapse in 2018. The analysis is initially inspired by the text *Hipermídia: the labyrinth as a metaphor*, written by Arlindo Machado (1997) and expands to what Irene Depetris Chauvin calls “forms of cartographic writing” (2019). It is interesting to study two cinematographic resources used in the recording of the film’s images: aerial shots and the movement of the hand-held camera, as cinematographic strategies for the treatment of space.

**Key words:** cinematography, memory, labyrinth, mining company, Braskem.

## O labirinto como metáfora da memória

Este estudo promove um estudo da cinematografia do documentário *A Braskem passou por aqui: uma catástrofe de Maceió* (2021), do diretor Carlos Pronzato, argentino radicado no Brasil. O objetivo aqui é realizar uma reflexão sobre como as imagens em movimento desta obra possibilitam um caminho de compreensão do crime socioambiental em curso na cidade de Maceió, no estado de Alagoas, região Nordeste do Brasil. A tragédia é consequência da exploração de sal-gema, pela mineradora Braskem e resulta em uma crise ecológica e humanitária. Mais de 55 mil pessoas abandonaram suas casas localizadas em cinco bairros que começaram a desabar em 2018. Os sinais dessa tragédia anunciada já eram percebidos décadas antes. Nem isso foi suficiente para que houvesse uma pausa para avaliar tecnicamente essa ação exploratória.

A intenção do texto é refletir sobre a maneira como a cinematografia se integra às ruínas e aos escombros, buscando evidenciar sentidos moldados pelas imagens em movimento a respeito dos atravessamentos de tempos e espaços subjacentes à relação entre câmera e espaço destruído. Hipoteticamente, toma-se o labirinto como imagem norteadora da reflexão, ou seja, parte-se da ideia de que a câmera, ao percorrer os ambientes arruinados de bairros abandonados, é operada por entre caminhos que se cruzam, a exemplo do que acontece com o fenômeno da memória e seus atravessamentos temporais. O objetivo é, em outras palavras, promover um estudo sobre a particularidade narrativa imagética representada pela direção de fotografia, nesse contexto de destruição de casas e afetos.

No documentário dirigido por Carlos Pronzato, a câmera percorre espaços arruinados. É como se uma rachadura levasse sempre a outra na antiga casa vizinha. O recurso de cinematografia é guiado por uma lógica labiríntica, ora percorrendo as calçadas, ora sobrevoando os bairros, dando a entender o quanto a situação é sem saída. As imagens aéreas dão a ver uma disposição de edificações sem teto. É como um corte transversal dos bairros, traço revelador de um vazio aterrador. O cenário, inevitável a comparação, é de guerra.

A exemplo de um labirinto, os bairros em ruínas ilustram uma situação grave, indício de um extrativismo violento e inconsequente. A narrativa documental projetada na tela constrói uma metáfora que cabe na leitura de outros inúmeros crimes ambientais cometidos no Brasil, reverberando inúmeras fissuras sócio-políticas brasileiras.

Acompanhando a história da humanidade desde tempos remotos, essa forma de construção particular do labirinto é marcada pelo entrecruzamento de caminhos com vistas à desorientação de quem o percorre. Esta é a primeira característica labiríntica que caberá ao estudo aqui proposto. É como se a câmera percorresse os corredores de um labirinto de memórias formado de ruas e ruínas. A aplicação da metáfora do labirinto ao estudo de imagens encontra precedentes na área de estudos da imagem. Ao refletir sobre o labirinto enquanto metáfora da hipermídia, Arlindo Machado oferece uma definição que cabe à introdução aqui proposta:

Ao contrário do que imaginavam os gregos, o labirinto cretense não era uma prisão ou uma máquina de guerra, mas exatamente uma arquitetura representativa da complexidade máxima que a imaginação do homem da Antiguidade podia conceber e servia também de espaço para festas e jogos. A saída não era propriamente um problema para o visitante (...) O problema, na verdade, era como avançar sem perder-se: o labirinto funcionava, portanto, como um *desafio* para medir a astúcia do visitante. Nesse sentido, o labirinto existia para ser percorrido e, de preferência, para ser percorrido como um todo, ou pelo menos no maior número possível de encruzilhadas, de modo a explorar ao máximo suas possibilidades (Machado, 1997: 149).

Assim com o labirinto, da mesma maneira com a memória. “Avançar sem perder-se”. É o mesmo imperativo para ambos. Talvez, por essa razão, tanto(a)s artistas e criadore(a)s fizeram uso da imagem para construir uma reflexão sobre essa faculdade feita de tantos caminhos de lembranças e esquecimentos. É possível dizer, nesse caso, sobre o quanto, ao buscar uma dada memória, somos submetidos a entrecruzamentos que, corre-se o risco a todo instante, pode desvirtuar a nossa procura. As encruzilhadas e bifurcações dos caminhos, à luz da memória, agem como armadilhas da imaginação ou, de outro modo, como impulsionadoras de memórias involuntárias que são encontradas no caminho de quem o percorre. O embaralhamento de direções que causa confusão geográfica, por certo também causa atordoamento de natureza temporal. Ainda Arlindo Machado, ao aplicar a metáfora do labirinto à sua reflexão sobre a arte na era da hipermídia, compartilha uma digressão histórica sobre como a mitologia lidou com esse espaço: “Na Mitologia grega, Dédalo escapa de seu próprio labirinto voando por cima dele com suas asas de cera, mas os cretenses podiam simplesmente pular os muros, como o moderno navegante da hipermídia pode “clicar “ o botão *Quit* e desistir do percurso” (Machado, 1997, p. 149). É inevitável, ao tomarmos a zona arruinada dos bairros de Maceió, levar essa imagem labiríntica adiante e indagar: de que forma as pessoas escapam daquele labirinto de casas arruinadas?

A associação entre labirinto de ruínas e memória associa espaço e tempo imperativamente. Essa articulação nos coloca diante do pensamento de Irene Depetris Chauvin, que acrescenta à nossa reflexão sobre o labirinto, enquanto instrumento de cartografia fílmica, do seguinte modo:

Um passeio pelas ruínas leva-nos, então, através de um labirinto temporal incerto. Insistindo em restos materiais, o filme aborda um novo modo de afetividade do espaço porque entrelaça objetos com modalidades de afeto e uma sensação assustadora de perda (Edensor 2005). Os restos mortais também

são índices daquilo que desapareceu, revelando as vidas perdidas.<sup>1</sup> (Depetris Chauvin, 2019: 76-77, tradução nossa).

As imagens das ruínas dão a ver um vazio deixado por pessoas que foram obrigadas a deixar o labirinto. A partir disso, é na presença da câmera, por entre os escombros, que questionamos o vazio labiríntico por outra perspectiva: o que fica então depois que as pessoas foram embora?

O interesse está centrado em estudar recursos cinematográficos utilizados no registro das imagens do filme: os planos aéreos e o movimento da câmera na mão, como estratégias cinematográficas de tratamento do espaço e da construção de uma lógica labiríntica. É por esta razão que o estudo se inspira inicialmente no já citado texto *Hipermídia: o labirinto como metáfora*, escrito por Arlindo Machado (1997), e se expande para o que Irene Depetris Chauvin chama de “formas de escrita cartográfica” (2019). Parte-se da hipótese de que as estratégias de cinematografia, funcionando como uma ferramenta de vínculo entre espacialidade e temporalidade, colabora com a construção de uma metáfora adequada ao entendimento da memória, a partir das ruínas nas quais se transformaram os bairros da cidade de Maceió.

## Debaixo desse, outro labirinto<sup>2</sup>

O sobrevoo, como estratégia narrativa do filme, dá a sensação da contemplação e possibilita a criação de “imagens de um acontecimento corrente”, como diria Peter Burke (Burke, p. 210, 2017), ao investigar o percurso de transformações do uso da imagem como ferramenta de registro de incidentes em curso. Mesmo muitas casas e estabelecimentos tendo sido abandonadas, outras(o)s ainda têm moradores que resistem à saída. A opção pelas imagens em movimento, resultantes de uma cartografia desses espaços, soa como uma estratégia que atribui sentido de testemunho ocular aos registros. Nesse sentido, os registros imagéticos do documentário se aproximam de uma prática que contagiou a pintura ao longo do tempo. É o mesmo Peter Burke quem demonstra que pintores/pintoras receberam encomendas dessa natureza no decorrer da história, a exemplo de Gerard ter Borch, ao pintar *O juramento de ratificação do Tratado de Münster*, em 15 de maio de 1648. (Burke, 2017: 211). A digressão histórica proposta por ele, coloca em evidência uma reflexão sobre o quanto o tom de urgência e de testemunho de eventos correntes constitui a própria natureza das imagens. A obra em questão, assim como outras elencadas por Burke, lança luz sobre a maneira como o gesto pictórico se aproxima das “folhas de notícias” que informavam sobre guerras ou outros eventos sociais (Burke, 2017: 211).

1. “Un tour por las ruinas nos lleva, entonces, por un laberinto temporal incierto. Insistiendo en los restos materiales, la película atiende un nuevo modo de afectividad del espacio porque entrelaza objetos con modalidades de afecto y un sentido acechante de la pérdida (Edensor 2005). Los restos son índices también de eso que desapareció revelan las vidas perdidas”.

2. O título desta seção faz alusão ao trabalho “Debaixo dessa, outras cidades” (2022), do artista brasileiro Thiago Costa. O vídeo integrou a exposição “Direito à forma”, no Instituto Inhotim, entre 23 de setembro de 2023 e 4 de agosto de 2024.



**Imagem 1.** A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Outro aspecto destacável do sobrevoo, de algum modo um desdobramento do primeiro, é o mapeamento de um espaço em disputa. Dá a ideia de que a conquista territorial segue um curso vitorioso, por ter sido eficaz na provocação de um êxodo numeroso. A disputa territorial da Braskem é sorrateira, subterrânea, silenciosa e violenta. Ao alçar os bairros de Maceió à condição de territórios em conflito, a partir de estratégias narrativas como esta que se destaca, o filme transita entre o político e o estético:

O ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político - e não o inverso, como tem sido mais usual. Premissa esta que se estriba no trabalho teórico e curatorial de Nicole Brenez, mas cuja provocação originária se encontra nos próprios filmes: um conjunto de filmes recentes que têm surgido no Brasil produzidos no contexto de acirradas disputas políticas, em consonância ou associação com movimentos sociais, que articulam as diversas plataformas de produção e circulação digital de imagens com as ações e os conflitos nos territórios em disputa (César, 2017: 13).

A estratégia das imagens aéreas, no filme de Pronzato, colabora com uma dimensão da contenda imposta pela empresa Braskem. Elas correspondem ao que Irene Depetris Chauvin, ao estudar o filme de Teresa Castro, chama de uma das “formas de escritura cartográfica” (p. 192):

No seu ensaio sobre o “impulso cartográfico” no cinema (2009), Teresa Castro defende que cineastas e cartógrafos se relacionam nas suas tentativas de visualizar o mundo, especialmente através de três formas cartográficas presentes no cinema: vista aérea, panorama e atlas.<sup>3</sup> (Depetris Chauvin, 2019: 192).

3. “En su ensayo sobre el “impulso de mapeo” en el cine (2009), Teresa Castro sostiene que los cineastas y los cartógrafos se relacionan en sus intentos de visualizar el mundo, sobre todo a través de tres formas cartográficas presentes en el cine: la vista aérea, el panorama y el atlas”.



A cartografia possibilitada pelas imagens aéreas ganham ainda força quando colocadas em condição comparativa. Visualiza-se a superfície de um território que está danificado, perfurado, modificado por dentro e por baixo. A lógica cartográfica desse recurso de linguagem audiovisual manifesta seu potencial quando sobreposta com uma imagem fixa que ilustra a disposição das intervenções da Braskem no subsolo. Somos colocados diante de um mapa de cavidades que materializa uma ocupação territorial chão abaixo, a exemplo de grutas ou cavernas. A contemplação das imagens do documentário leva a pensar que o labirinto na superfície esconde um outro labirinto subterrâneo.



**Imagem 2.** A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Nessas minas, é encontrado o salgema, um cloreto de sódio utilizado na fabricação de produtos como plástico e soda cáustica. Dois artigos que têm relação danosa com o meio ambiente. Do primeiro, conhecemos seus efeitos desastrosos no planeta, poluindo o oceano e configurando uma herança às futuras gerações, por seu poder de resistência; do segundo, sua qualidade corrosiva que contamina as águas. Ambos servem como imagem do desastre. O plástico como tradução da durabilidade das lembranças ou, de modo mais trágico, a duração de ações degradadoras; a soda, como algo que corrói, com voracidade, o que encontra pela frente. O contraste entre as imagens aéreas e o infográfico que ilustra as 35 cavidades ainda ganha intensidade quando utilizamos outro regime de imagens em torno da tragédia promovida pela Braskem.

No dia 10 de dezembro de 2023, um vídeo que circulou na internet e na mídia apresentou o registro de um efeito visível de uma deterioração desenvolvida, há décadas, sob o litoral e as águas da Lagoa Mundaú, no bairro Mutange, um dos locais afetado pelos tremores causados pelo colapso<sup>4</sup>. Trata-se de um registro do exato momento em que uma das minas subterrâneas rompe. A materialização de um processo silencioso – diante das câmeras de segurança localizadas próximas à mina rompida – não deixou dúvidas sobre como a exploração interferia na vida da região. O movimento atípico da paisagem, diante da câmera, revela algo que os olhos não conseguiam ver, já que se tratam de minas subaquáticas. Suas manifestações haviam sido

4. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fcHGZl3\\_qPQ](https://www.youtube.com/watch?v=fcHGZl3_qPQ).

observadas, até então, por meio de tremores, percebidos no espaço e no corpo, por outros sentidos que não os olhos. O movimento da água no lago demonstra que abaixo da superfície existe outro labirinto e o registro flagrante, de certa forma, atesta a quebra das fronteiras entre dois labirintos violentamente interdependentes. As imagens do alto, caracteristicamente cartográficas, situam a narrativa entre diferentes temporalidades. Por um lado, um tempo pretérito que projeta e ilustra o modo paulatino como se deu o afundamento do solo; por outro, o tempo presente que diz como está. O conflito entre essas temporalidades traduz a dissidência em si entre empresa, meio ambiente e população. A sobreposição faz pensar no quanto sob as ruínas há um outro labirinto.

## As paredes do labirinto

O mapeamento das sequências que constituem a narrativa do documentário revela um conjunto de imagens que evidencia traços característicos da obra do documentarista Carlos Pronzato. Com sua câmera, ele percorre os lugares em busca do modo como e o quê os espaços comunicam. Há um discurso construído especialmente pelas paredes de casas e estabelecimentos abandonados. Além disso, há o registro flagrante de pessoas moradoras que agora intervêm nos espaços, moldando-os de acordo com necessidades provocadas pelo crime.

Ao eleger imagens desta natureza, deve-se sublinhar o quanto o documentário é caracterizado por imagens com câmera na mão. Neste primeiro momento, cabe destacar que, em certa medida, essa caracterização se contrapõe especialmente à estabilidade das imagens registradas com o uso de *drone* (suscitadas na seção anterior). Poderia-se discutir, nesse caso, uma certa contraposição entre imagem não humana de *drone* e câmera na mão, no pólo oposto. Controladas remotamente, as panorâmicas do alto seriam, nesse sentido, mais impessoais porque generalizantes, desconectadas da corporeidade humana. As imagens do alto funcionariam, nesse caso, como um contraponto para imagens obtidas conforme uma operação de envolvimento físico e intervenção direta no espaço. Além disso, se, por um lado, as imagens de *drone* permitem visualizar aquilo que fora os telhados e coberturas, por outro, a câmera na mão, percorrendo as ruas e calçadas, oferece um ponto de vista do qual se avista as paredes e muros.

O assunto referente às tomadas aéreas recebe um tratamento inspirador da artista Hito Steyerl. No livro *Los Condenados de La Pantalla*, ao traçar uma “breve história do horizonte”, ela lança luz sobre um caminho de reflexão que faz pensar no quanto as sociedades contemporâneas têm dado importância às tomadas aéreas (Steyerl, 2014: 17). Ela argumenta sobre como essas formas imagéticas rompem com um paradigma historicamente elaborado pela humanidade: o da “perspectiva linear”, e junto com ele, com uma estabilidade horizontal. A exemplo do que a artista constata em relação à navegação primitiva, dependente de gestos e disposições corporais relacionados à linha do horizonte a fim de se localizar, é possível intuir que a gestualidade do olhar e da operação de câmera no audiovisual, também é, historicamente, condicionada ao ângulo que mantém reto o horizonte (Steyerl, 2014: 17).

Ora, quando o filme contrapõe imagens verticais com horizontais, tem-se a possibilidade de estabelecer uma comparação que toca diretamente a questão espaço-temporal. Se numa



perspectiva, as imagens aéreas eliminam a possibilidade linear do horizonte, na outra, as imagens tomadas do chão provocam um contraste entre a estabilidade horizontal e a sinuosidade das paredes em ruínas. São duas dimensões de constatação sobre o colapso aos quais essa população foi submetido. Enquanto a primeira dá a ver um panorama cartográfico condizente com a coletividade; a segunda instaura a possibilidade da particularidade. Há, em cada uma delas, um sentido narrativo inerente. Ainda pensando no estatuto aéreo, com a ajuda de Hito Steyerl, dá para afirmar a respeito do quanto os sobrevoos de *drone* sobre os bairros destruídos tem um quê de patrulha. Diferentemente, no entanto, do tom de vigilância que contagia a utilização das imagens aéreas, o que se abstrai dessas imagens utilizadas no filme é sua condição testemunhal de que o chão é instável (Steyerl, 2014: 28).

Avançando na ideia e confrontando com o entendimento já conhecido e sugerido por Irene Depetris Chauvin, é como se o olhar panorâmico fosse complementado pelo ato de percorrer o mapa. A câmera, operada no chão, funciona como ferramenta mediadora da intersecção entre memória e espaço, sob um viés que permite encontrar agentes e atos políticos fundamentais. A câmera na mão, ao enquadrar as paredes, é dotada de uma qualidade que - a câmera do *drone* operada de forma remota -, não detém. É como se “olhar descorporificado” e microscópico das imagens de cima fosse agregado por uma perspectiva microscópica (Steyerl, 2014: 27). Antes de tratar da materialidade imagética que tais tomadas, ao nível do chão, constituem, importa dedicar um pouco mais de tempo sobre o quanto a associação ente as duas dimensões em questão são atravessadas pelo político.

A obra do documentarista Carlos Pronzato é marcada por situações documentais políticas. Considerando a natureza dos inúmeros trabalhos que realizou, poderíamos ponderar que sua obra é identificada por uma “estética de urgência”, expressão utilizada por Anita Leandro ao se referir ao trabalho de Chris Marker, assim definida: “A estética de urgência desse cinema produz uma imagem temporalmente densa, que retém o presente que passa, na esperança de poder projetá-lo no futuro como uma prova dos crimes do passado, uma evidência da história” (Hartog citado em Leandro, 2010: 116).

É comum encontrar nos documentários dirigidos por Pronzato, o registro de acontecimentos em vias de fato. Poderíamos, nesse sentido, aproximá-lo dos perfis de cineastas militantes estudados por Anita Leandro, definindo-o como um “historiador do imediato” (Leandro, 2010: 102). Em *Braskem*, não é diferente. Ele enfrenta uma situação violenta em que, apesar de já ter sido alvo de tantos estragos, ainda continua em andamento. Restam poucos habitantes no lugar, mas ainda há lampejos de resistência. Há no cinema político de Pronzato, um compromisso com a memória, neste caso indissociável do espaço. Coadunando com a reflexão de Irene Depetris Chauvin, poderíamos considerar o filme como pertencente a uma “cartografia afetiva” (Flatley citado em Depetris Chauvin, 2019: 184). Mais que isso, o modo como esses espaços são visitados sugere uma dimensão afetiva que envolve pessoas e espacialidade.

São as paredes o primeiro indicativo da metáfora do labirinto da qual nos valemos para ler o documentário. Primeiro é um passeio de carro por ruas vazias. As casas estão isoladas por tapume metálico, acessório utilizado, em regra, no isolamento de estruturas que estão em

construção, destruição ou reforma. No bairro, onde a câmera faz um primeiro reconhecimento, é diferente: pessoas não podem entrar nos espaços que correm o risco de desabamento. O silêncio exterior ecoa do interior de edificações abandonadas. O mato cresce nas calçadas. As paredes comunicam desde a primeira sequência do filme. As fachadas das casas são como um alerta de que nada está no lugar. Elas falam pelo vazio. Mas nem sempre é assim.



**Imagem 3.** A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Às vezes, elas dizem por meio de frases de cunho político e reivindicatório; às vezes, como índice de um sentimento que transita entre a revolta e a nostalgia. As paredes como suporte de expressão indignada é um traço comum em acontecimentos dessa natureza. Isso pode ser percebido nas imagens que resultam de outros acontecimentos de violência ambiental como esse. Foi assim, por exemplo, em Mariana e Brumadinho, após os rompimentos das barragens de Fundão e do Córrego do Feijão, respectivamente. Dali, emergem discursos em situações que têm equivalência com a tragédia de Maceió, no que diz respeito, principalmente, ao êxodo forçado de uma população, em virtude de um extrativismo inconsequente.<sup>5</sup>

O vazio das ruas, capturado por uma câmera dentro de um carro, é um dos recursos possíveis utilizados na constituição do que, ao nosso ver, funciona como um labirinto. A estratégia se soma a um amplo repertório de outras imagens. Retomando a classificação proposta por Rosenstiehl (1988), Machado elabora que “o labirinto simula a vida e o funcionamento das sociedades, razão por que ele pode ser modelo para estruturas narrativas múltiplas e descentradas” (Machado, 1997: 150). No documentário, essa multiplicidade está manifestada em depoimentos/entrevistas, fotografias fixas, imagens de arquivo, *print* de telas de computadores e imagens de *drone*. De outra maneira, o espelhamento da lógica labiríntica é notada, também, no próprio modo como essas pessoas se veem diante do cenário. Vidas modificadas, rotinas alteradas, planos destruídos, mudança forçada. As pessoas transitando pelas ruas dão a sensação de busca por uma saída. Por onde passam, tudo parece igual, já que a homogeneidade das ruínas parece forjar uma semelhança que se encontra na destruição.

5. Nos casos de Mariana e Brumadinho, os crimes foram cometidos pela empresa Vale. Os rompimentos das barragens aconteceram, respectivamente, em 5 de novembro de 2025 e 25 de janeiro de 2019.



Se visto de cima, o arranjo arquitetônico majoritariamente abandonado engendra similitude, dando forma a um tempo coletivo, justamente por uniformizar; se visto de mais perto, como já dito, o conjunto de paredes, muros e vestígios, figura de modo mais heterogêneo, revelando reminiscências mais particulares. A diferença aqui proposta permite um diálogo com Gastón R. Gordillo à medida em que o enquadramento mais panorâmico dá a sensação de ruínas, enquanto os planos detalhes permitissem o acesso a escombros. A diferenciação entre ruínas e escombros surge da descoberta de que “uma maneira mais útil de examinar as ruínas em suas inúmeras formas é desintegrá-las conceitualmente e tratá-las como escombros” (Gordillo, 2014: 1-2). Influenciado por este modo de pensar, poderíamos considerar o quanto os planos detalhes de muros e paredes correspondem a esta potencialidade conceitual sugerida por Gordillo. Na reflexão aqui proposta, a conceituação por ele sugerida impulsiona pensar nos próprios recursos de cinematografia:

“Uma das primeiras coisas que aprendi nas minhas primeiras semanas de trabalho de campo foi que minhas perguntas sobre ruínas (“ruínas”) geralmente encontravam olhares vazios. A maioria as pessoas, especialmente nas áreas rurais, simplesmente não entendiam o que a palavra ruína significava. Tive que reformular minha pergunta e perguntar novamente, desta vez sobre “paredes velhas” ou “pilhas de tijolos velhos”: em suma, o que visitantes da classe média de outra forma chamaria de “escombros”. Só então, quando me referi especificamente às formas físicas concretas e texturizadas adotadas pelos escombros, eles assentiram e disseram-me sobre este ou aquele lugar” (Gordillo, 2024: 6, tradução nossa).<sup>6</sup>

As paredes são, desse modo, índices que demarcam peculiaridades da maneira como essa espacialidade foi destruída. O acesso à textura e detalhamento dessas estruturas de escombros, vistas de perto, em virtude da ferramenta cinematográfica (câmera), incita a sensação quanto à materialidade. De algum modo, demonstram que eram pessoas e existências diferentes, ainda que, visto de cima, tudo pareça ter uma mesma feição. Se a ausência de telhados ocasiona um esvaziamento, as paredes que resistem, com suas cores e texturas, dão o sentido de que cada casa reservava uma história particular. As paredes traduzem, nesse caso, um sentimento nostálgico em relação ao que fica para trás, sob escombros. Abrem-se portas e janelas para diferentes temporalidades representadas em detalhes do concreto, mármore, azulejos, tintas, etc. Sente-se, mais intensamente, a falta das pessoas, a partir do oferecimento de materialidade que pressupõe uma caracterização mais aprofundada dos espaços. É cabível, nesse caso, evocar

6. “One of the first things that I learned in my first weeks of fieldwork was that my questions about ruins (“ruins”) usually encountered blank stares. Most people, especially in rural areas, simply did not understand what the word ruin meant. I had to rephrase my question and ask again, this time about “old walls” or “piles of old bricks”: in short, about what middle-class visitors would otherwise call “rubble.” Only then, when I specifically referred to the concrete, textured physical forms adopted by rubble, they nodded and told me about this or that site”.

as ideias de Andreas Huyssen que, ao escrever a respeito da nostalgia das ruínas, oferta uma definição destacável:

O dicionário define nostalgia como ‘melancolia pelo afastamento da terra natal’ ou ‘anseio de algo muito distante ou que ficou no passado’. A palavra é composta pelos termos gregos *nostos* = lar e *algos* = dor. O significado primário de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo do passado deixa de ser acessível (Huyssen, 2014: 91).

É inevitável suscitar o quanto a habitação está associada ao pertencimento e ao estar no mundo. A relação com o espaço – ainda mais no caso da moradia –, é feita de afeto, potências e deslocamentos. Desempregados – que perderam seus trabalhos em estabelecimentos desativados por causa do crime – agora retiram tijolos e ferro das paredes das ruínas.<sup>7</sup> Moldam as paredes, impulsionados pela necessidade. Retiram partes das paredes no intuito de vendê-las e obter alguma renda ou mesmo erguer moradia em outros lugares, num processo forçado de migração. Sobre essa violenta mobilidade, a professora da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Regina Dulce Lins, depoente do documentário, faz uma síntese:

Eu não conceituo isso como realocação de população e outros conceitos que estão aí. Eu conceituo isso como remoções. Remoções são deslocamentos forçados de população e com impactos na vida, nos corpos, nas carnes dessas pessoas. Então, pra mim, é importante conceituar isto como remoção porque isso também é um corte político. Não dá pra conceituar isso como simplesmente mobilidade de população que saiu de uma residência, de uma moradia, para uma outra (Lins citada em Pronzato, 2021).

A cesura nas histórias de vida refletem as incisões nas paredes, e vice-versa. O ato de retirada dos tijolos e ferragem das paredes é como a retirada de órgãos de um corpo que padeceu e que, de algum modo, ainda dá a possibilidade de retirada de algo que ainda tem serventia.

Diante dessa “toponímia aberrante”, para tomar de empréstimo a expressão de Georges Didi-Huberman, ao fazer seu relato sobre sua visita a Birkenau, nossa postura deve ser a de um arqueólogo. Inspirando-nos a pensar no discurso dos espaços, ele sugere que, nessas ruas abandonadas “repousa uma imensa desolação humana” (Didi-Huberman, 2017: 35). A estratégia de cinematografia adotada no documentário é, nesse sentido, dotada justamente de um traço arqueológico. Isso, por nos oferecer, por meio de escolhas de enquadramento e movimentação, um vasto repertório de imagens que, por sua vez, fornecem diferentes perspectivas sobre os espaços. O procedimento arqueológico enceta ainda, a noção de que o espaço arruinado é constituído de camadas que, sob a superfície, podem ser acessadas e descobertas. A ideia

7. A estimativa do Movimento Unificado de Vítimas da Braskem é que 4,5 mil empresas e 30.000 pessoas trabalhadoras foram afetadas.



apresentada na seção anterior, a de que sob o labirinto de escombros existe um labirinto de túneis da mineradora, encontra um reforço nessa perspectiva arqueológica.

O labirinto construído no documentário é feito de paredes, fendas e fissuras, mas também de afetos, sentimentos materializados em cicatrizes que marcam histórias de vida. Quando os agora antigos vizinhos intervêm nas paredes, dando-lhes forma, é como se tocassem numa ferida aberta. Por isso, imagens da obra Linda Rosário, da artista brasileira Adriana Varejão, aparecem em nosso repertório visual para nos ajudar na leitura do filme. Remover tijolos das paredes é como remover pedaços do seu próprio corpo e da sua vida. Se no início há uma ruptura das fronteiras entre dois labirintos físicos, aqui há uma ruptura dos muros que separam dois outros mundos: o exterior e o interior. Ao perfurar a carne e estabelecer cortes tão profundos na memória e na existência, o crime cometido acaba por criar um labirinto emocional, que engloba individualidades e sensibilidades particulares. A exposição do interior desse muro, encoberto superficialmente por azulejos brancos, sugere um paralelo com as paredes das casas de Maceió. O gesto das pessoas moradoras, ao retirar partes dessas edificações, exterioriza o desejo de extrair fragmentos que ainda possam pulsar vida. Essa intervenção, conectada com um ímpeto de sobrevivência, resulta numa moldabilidade que se junta ao tempo. Arrancar blocos das construções arruinadas encontra paralelo na possibilidade de tocar com as mãos, o sangue que ainda corre.



**Imagem 4.** Detalhe da obra Linda do Rosário – Galeria Adriana Varejão (Acervo do autor).

Recorrer à parede criada por Adriana Varejão, como chave de leitura, leva ao entendimento de que - quando as casas racham, o solo afunda e o telhado desaba -, padecem vidas humanas. Nesse sentido, o estado de putrefação que podemos abstrair da experiência diante da obra da artista, aponta na própria direção dos constrangimentos aos quais moradoras e moradores que resistem nos bairros de Maceió precisam enfrentar. Das rachaduras, brotam ratos e espécies peçonhentas. A estratégia da empresa, diz uma das moradoras, é espalhar veneno para controlar essa proliferação. A consequência disso, é a morte de caninos e felinos que, ao buscarem alimento, são envenenados. A condição de inabitabilidade dos lugares segue um curso

lento, cheio de expectativas pouco promissoras. Não se sabe até quando é possível ficar e o certo parece ser que não é para sempre.

A inversão da perspectiva da câmera, que agora percorre os espaços e filma a superfície das paredes e muros, conecta nosso olhar com a feição dessas ruínas. O corte transversal de cima é substituído por um gesto que, reverberando a supracitada ideia didi-hubermaniana, assemelha-se à escavação. A verticalidade que substitui a horizontalidade das tomadas aéreas aproxima a nossa experiência de uma dimensão humana encarnada nesses espaços ora abandonados. Intensificando sentidos e sensações, é como se tivéssemos a oportunidade de percorrer as depressões de um abismo de rachaduras.

## A antítese do travelling

A forma como a câmera é manejada em muitos dos planos é sintomática das escolhas de direção e fotografia feitas pelo próprio diretor. Entre as sequências, destacam-se os planos em que o diretor/fotógrafo acompanha alguns ex-moradores caminhando entre as ruínas. Identificamos nesse conjunto de planos o aprofundamento de características tratadas na seção anterior e que são igualmente recorrentes na cinematografia documental de um modo geral. Operando sem ferramenta de fixação de câmera, o operador renuncia à estabilidade em detrimento de um movimento atento ao fluxo determinado pela força visível dos fragmentos, das fissuras e da disposição dos detritos. A todo momento, o enquadramento muda do personagem para o ambiente e vice-versa. Além disso, enquadra-se sempre as pessoas de costas, como se quisesse acompanhar e não atrapalhar o ritmo da caminhada, ditado por elas. Não parece haver nenhum planejamento ou interferência na ação, no sentido de compor ou criar uma *mise-en-scène*. A captura da imagem é fluida e o ritmo de funcionamento da câmera é estabelecido pelo enquadramento das agentes narrativas. Há uma imposição de urgência nas escolhas estéticas. Ou, de outra forma, esta última resulta da primeira.

No cenário de destruição, tal como as casas, os trilhos dos trens também estão rachados. Os tremores provocados pelos rompimentos das minas da Braskem provocaram o fechamento do sistema de circulação do VLT (Veículos Leves Sobre Trilhos). Essa aproximação entre espaço e cinematografia encontra inspiração, uma vez mais, na leitura de Georges Didi-Huberman sobre a composição, enquadramento e funcionamento da câmera em *O Filho de Saul* (2015), filme dirigido por László Nemes. Sem querer aproximar o crime cometido no Brasil das atrocidades do Holocausto, episódio abordado no filme do diretor húngaro, identificamos uma chave analítica na leitura proposta pelo pensador francês. Mantidas as proporções adequadas e distantes, há uma correspondência entre a cinematografia de *O Filho de Saul* e a cinematografia de Carlos Pronzato. Este último dá preferência ao plano-sequência e faz lembrar o entendimento de Didi-Huberman, quando defende esse tipo de plano como recurso adequado para filmar em locais que impõem uma “perspectiva aterrorizante” (Didi-Huberman, 2021: 38). Sendo o trem, no contexto do Holocausto, um instrumento de morte e de horror, as imagens estáveis oferecidas por uma câmera estável, não seriam adequadas num filme que confronta o terror nazista, correndo o risco de um efeito estetizante desvinculado das razões que lhe são adequadas. Em *Sair*



da escuridão, texto epistolar que Didi-Huberman dirige ao diretor László Nemes, ele escreve as seguintes palavras, a respeito das estratégias narrativas utilizadas pelo cineasta:

Por um lado, você focou cada plano do seu filme com notável precisão documental (as línguas faladas, os gestos feitos, as cores, os elementos arquitetônicos, as relações sociais dentro do Sonderkommando, as tarefas diárias, o ritmo infernal, etc.). Por outro lado, você entendeu que também era preciso questionar a distância focal: ao procurar a “distância certa”, você acabou dialetizando a distância. Esta é a característica cinematográfica mais surpreendente da sua obra (Didi-Huberman, 2021: 10-11).

A forma como Didi-Huberman reflete sobre os recursos da linguagem cinematográfica no contexto em questão nos motiva a refletir sobre o quanto, no documentário, assim como na câmera de *O Filho de Saul*, a operação nos coloca dentro de casas abandonadas, permitindo dialetizar o espaço. Novamente, vale a pena mencionar constatações referentes aos recursos de linguagem cinematográfica de Didi-Huberman a respeito do filme de László Nemes: “Os movimentos de câmera em Filho de Saul parecem desenhados para seguir o curso do medo, excluindo repentinamente toda a estética do enquadramento, do plano fixo”. (Didi-Huberman, 2021: 12).

A câmera portátil, ao fazer uso de um vínculo corporal e performático com a memória, adapta-se à dinâmica da memória oferecida pelas agentes narrativas. O rompimento com a rigidez das tomadas oferece um postura mais pertinente ao estado de caos e arruinamento. Voltando-nos ao estudo de Irene Depetris Chauvin, outra vez mais, ao refletir sobre o filme *Tres semanas después*, de José Luis Torres Leiva, é possível pensar:

A justaposição aleatória de restos, escombros, objetos inexplicáveis, lixo, que resultam do emaranhado do território numa geografia sísmica, exigem uma ligação mais corporal e performativa com a memória e o espaço porque esse “excesso de significados” é o outro lado do plenitude perdida, de evasões, de histórias fragmentadas (Depetris Chauvin, 2019: 77, tradução nossa).<sup>8</sup>

O uso de uma câmera portátil, no documentário *A Braskem passou por aqui*, encontra um ponto de ressonância apropriado no trecho anterior. A cinematografia, no filme em questão, forja uma transição entre temporalidades. O passado poderoso e fértil, diante de um presente aterrorizante. A cinematografia promove, neste caso, uma integração com a fenomenologia das ruínas. Assim como os tremores, no documentário a câmera, sugestivamente, treme. Ao descer ao nível do solo, encontra-se outra dimensão deste labirinto. Ao filmar as fissuras de perto, o documentário apresenta um conjunto complementar de imagens que redimensionam até planos do próprio filme, como as imagens capturadas por *drones*. É como um reconhecimento mais profundo das rachaduras nas casas. Dito de outro modo, a câmera e seu

8. “La yuxtaposición aleatoria de restos, escombros, objetos inexplicables, basura, que resultan del revoltijo del territorio en una geografía sísmica, demandan un vínculo más corporal y performativo con la memoria y el espacio porque ese “exceso de significados” es la otra cara de la plenitud perdida, de elusiones, de historias fragmentada.”

operador experienciam o impedimento do deslocamento estável gerado pela rachadura dos trilhos.

Um dos episódios-chave do documentário aqui analisado é o desdobramento dos prejuízos inestimáveis para as populações dos bairros atingidos, em virtude da suspensão do serviço de transporte ferroviário, como já apontado. O documentário entrevista pessoas que dependem/dependiam do trem, seja para o deslocamento cotidiano, seja para comercialização de mariscos.<sup>9</sup> O tremor de terra ocasionado pelo rompimento de minas da Braskem, resultaram na interdição do sistema de circulação dos Veículos Leves sobre Trilhos - VLT. Tal acontecimento, naturalmente, gerou a revolta e reivindicação da população.

O afundamento do solo inviabilizou, em muitos pontos, a circulação dos veículos. Além disso, a modificação interferiu, ainda, no habitat de espécies subaquáticas. A sequência em que uma marisqueira, do interior de um trem que circula em determinado lugar não atingido, mostra a diferença entre os animais saudáveis e modificados é uma medida adequada disso. A alteração no funcionamento da vida da população desses bairros, aqui exemplificada pelas mudanças ocorridas em torno da dependência dos trilhos de trem, abrem horizonte para uma reflexão de natureza narrativa.

As já citadas palavras de Georges Didi-Huberman repercutem as ideias do diretor de *O Filho de Saul* ainda de outro modo. Elas destacam elementos que, advindos de uma entrevista do próprio László Nemes, permitem entender o modo como a cinematografia pode acontecer por ente espaços aterradores. O trecho revela as intenções do diretor, ao passo em que evidencia a relação entre técnica e sentido:

Com o diretor de fotografia Mátyás Erdély [...] decidimos utilizar a película de celuloide de 35mm e um processo fotoquímico em todas as etapas do filme. Era o único meio de preservar uma instabilidade nas imagens e, portanto, filmar de maneira orgânica esse mundo. O desafio era tocar as emoções do espectador, coisa que o digital não permite. Tudo isso implicava uma luz o mais simples possível, difusa, [e] exigia filmar com a mesma objetiva, de 40mm, um formato restrito, e não a panorâmica, que distancia o olhar, e sempre à altura do personagem, ao seu redor (Nemes citado em Didi-Huberman, 2021: 11).

Diferente do que buscava Nemes em seu filme – ao utilizar a textura e instabilidade da película -, o digital, para Pronzato, favorece uma escuta prolongada. A alta profundidade de campo é apropriada à contextualização. O foco nunca hesita. Está sempre pronto para enquadrar a superfície para onde a câmera aponta. Age como uma testemunha atenta ao modo como as pessoas reagem ao arruinamento. A câmera na mão, ao se valer de um vínculo corporal e performativo,

9. O diretor Carlos Pronzato dedica sua trajetória a produzir documentário em territórios de disputa política. Um deles, cabe aqui destacar, é “Trem do subúrbio, trilhos da resistência” (2021). O documentário apresenta as reações da comunidade do subúrbio de Salvador - Bahia à desativação do sistema ferroviário da capital, pelo governo do Estado.



adequa-se à dinâmica da rememoração, ofertada pelas pessoas entrevistadas. Ao tremer, se conecta a uma espacialidade babélica, reflexo, ela mesma, de uma memória colapsada.

## Labirinto de rachaduras

As considerações finais aqui propostas vão na direção do entrecruzamento, proposto por Irene Depetris Chauvin, entre “cinema, materialidade e afeto” (Depetris Chauvin, 2019: 73, tradução nossa).<sup>10</sup> A performance da câmera, por entre os espaços das casas agora abandonadas, apontam na direção de uma paisagem fílmica, construída de maneira complementar, ou seja, cenário real sendo intensificado por estratégias cinematográficas. As escolhas de enquadramentos, de duração das tomadas ou do ângulo da câmera configuram uma dimensão material e afetiva a partir da qual é elaborado um discurso de memória. É assim que a referida pesquisadora propõe os termos de uma aproximação entre os recursos da linguagem fílmica de catástrofes tanto políticas quanto naturais (Depetris Chauvin, 2019: 74). As ruínas não são meros palcos onde as catástrofes aconteceram, ensina ela, mas, sim, dotadas de configurações que podem nos colocar no centro da problemática, nesse caso ambiental. Em muitos momentos, ao conversar com as pessoas entrevistadas, Carlos Pronzato se dá conta de que, a qualquer instante, pode acontecer um desabamento e que ele poderá, ao testemunhar, tornar-se também um dos agentes que circulam pelo labirinto constituído por rachaduras.

A ideia aqui desenvolvida nos leva ao entendimento de que há um labirinto formado pelas rachaduras, a partir do fato de que uma fissura leva e está conectada com as outras tantas desse espaço destruído. Vários caminhos se cruzam no interior do labirinto. As rachaduras de cada uma das casas se soma ao conjunto de um ou mais bairros. Com a contribuição de cada uma delas, constrói-se um único espaço que aprisiona, funcionando como uma espécie de dimensão de memória. Cada entrevista, documento ou imagem de arquivo é como uma fresta que se abre e que, na montagem, dialoga com outras aberturas. A formação desse labirinto metafórico encontra nos planos detalhe das rachaduras a materialização dos diferentes modos como a tragédia afetou a vida das pessoas.



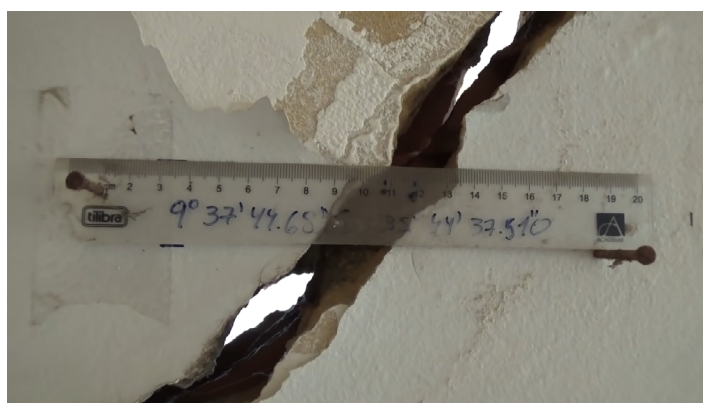
**Imagem 5.** A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

10. “cine, materialidad y afecto”.



**Imagem 6.** A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Ao filmar as rachaduras de perto, o documentário apresenta um conjunto complementar de imagens que redimensionam até mesmo tomadas do próprio filme, como as imagens registradas pelo *drone*. É como um aprofundamento no reconhecimento e investigação imagética em torno das ruínas. Ao percorrer os compartimentos rachados, acessa a possibilidade de acompanhar a evolução das rachaduras. As imagens filmadas do lado de dentro dão “consistência visual” ao documentário, para usar uma expressão de Didi-Huberman ao tratar das imagens e do gesto de fotógrafos clandestinos que registraram o interior de campos de concentração. A ideia nos ajuda a perceber o quanto essa estratégia de filmagem, de registrar uma tragédia em curso, permite entendermos o quanto a “memória não requer apenas nossa capacidade de fornecer lembranças circunstanciadas” mas, de outro modo, por meio do registro imagético, transmitem “tanto afetos quanto representações, tanto impressões fugazes, irrefletidas, quanto fatos declarados” (Didi-Huberman, 2017: 52).



**Imagem 7.** A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

A coleção de imagens documentais das rachaduras cria, nesse sentido, um conjunto irrefutável da tragédia. O registro de uma régua instalada na parede, a fim de monitorar a evolução daquela fissura na parede, sinaliza os ares de um desespero acompanhado como num conta-go-



tas. A imagem remete ao quadro desolador em que pessoas viviam a angústia de ver a situação tornar-se incontornável e sem retorno. O vazio traduzido por este instrumento de medição, encontra correspondência em outras situações fílmicas do documentário. É o caso de Dona Geni, uma das moradoras que persiste e resiste, apesar de tudo: “Eu tô resistindo. Eu só saio daqui no último caso”. Quando dizemos que uma rachadura leva a outra, é porque o próprio documentário apresenta personagens que parecem medir as condições para a permanência em suas casas.

Essa resposta afetiva (Depetris Chauvin, 2019: 73) que o filme oferece, ao reunir imagens, sons e pessoas, de algum modo se aproxima da leitura de Depetris Chauvin sobre *Trés Semanas después*, fazendo-nos pensar: as rachaduras não seriam uma forma estética de aproximação das dores diante da perda. O que leva a pensar de outro modo: as rachaduras não são uma representação de um interior devastado? A fissura das paredes, não resta dúvida, traduzem uma fragmentação de vidas e memórias partidas que, agora, comungam de um mesmo sentimento de injustiça.

Essa conexão entre sentimentos partilhados é o que justifica a realização do projeto *Rupturas*, abordado no documentário. Ao reunir fotógrafos e fotógrafas, a iniciativa está alicerçada visualmente nessa fragmentação. As imagens reforçam a força dessas fissuras nas paredes e impulsiona uma reflexão sobre as rachaduras enquanto expressão de anacronismo (Didi-Huberman, 2015). Há, a partir dessas fendas, um atravessamento de tempos individuais e coletivos, imbricando uma manifestação de memória. Outra vez inspirado no modo de pensar de Irene Depetris Chauvin, as rachaduras figuram como um vínculo afetivo entre perdas individuais e coletivas.

Não deixam de ser as rachaduras, ainda, uma expressão háptica que o documentário oferece. E isso se dá mediante um recurso fundamentalmente relacionado à cinematografia: a textura. A supramencionada autora é quem também oferece a possibilidade de considerá-la – a textura –, como uma forma de sensação de memória (Depetris Chauvin, 2019: 95-96). O labirinto construído no trabalho dirigido por Pronzato traduz, por esse caminho, uma prática espacial que fundamenta a possibilidade de uma metáfora para a memória. É como se tocássemos essas fissuras com os olhos. A rede de rachaduras ilustra a própria complexidade da trama mnemônica. Fazem com que confrontemos o que é da ordem privada com o que é coletivo. As rachaduras representam um trauma que é coletivo. São como fraturas numa estrutura maior.

As rachaduras das casas e construções apontam, ainda, na direção das forças perceptivas das imagens. Tal ideia instaura pensar em como Rudolf Arnheim compreende o poder das linhas: “Qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da ação.” (Arnheim, 2005: 9). O excerto merece atenção. A linha, por si só, mexe com o que está ao redor. Estimula, provoca, inquieta. O nosso olhar é duplamente provocado. Não bastasse o vigor das linhas por si só, trata-se de linhas obrigatoriamente ocasionadas por um tremor que incitou a alteração do espaço. São linhas sinuosas que geram cicatrizes em paredes, telhados e pisos de casas e estabelecimentos. Cabe parafrasear Arnheim para dizer que a rachadura “está em repouso mas carregada de energia” (Arnheim, 2005, 8). A construção é apropriada porque o repouso das fraturas é apenas aparente, por ser seu movimento paulatino.

Quando argumenta em favor das forças perceptivas das linhas, Arnheim estimula considerar o quanto as forças ativas que movimentam as rachaduras são impulsionadas pelo gesto extrativista da mineradora mas, também, pela organicidade da memória. Nesse caso, as rachaduras estimulam atrações e repulsões (Arnheim: 2005: 10). A narrativa do documentário oferece materialidade visual suficiente para que se leia as rachaduras como encadeamento gerador de repulsa. As rachaduras enquadradas e filmadas por uma câmera passam a constituir uma forma que propicia uma experiência perceptiva ao modo como sugerem Félix Guattari e Gilles Deleuze (1992). Conservadas por meio de uma imagem técnica, essas fissuras forjam um “bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (Guattari e Deleuze, 1992: 193). Tal como pensam os dois autores, esses perceptos são mais que percepções, pois “são independentes do estado daqueles que os experimentam” (1992: 193). A câmera se encarrega, então, de criar, ao longo do documentário, uma atmosfera labiríntica que funciona como um composto de “perceptos e afectos” que existe em si, a partir da multiplicidade de situações mediante às quais as ruínas e escombros são materializados imagetivamente. A profusão de planos na filmagem dos espaços destruídos dota o documentário de um bloco perceptivo. Essa condição é alcançada por um embaralhamento de traços imagéticos variáveis: *drone*, câmera na mão, imagens de arquivo, infográfico. O contato com esses diferentes regimes de imagem, impulsiona um exercício de fabulação, complementando a dinâmica afetiva. Nos aproximamos das memórias das pessoas que abandonaram os lugares não porque suas histórias são conservadas e, sim, porque o documentário oferece sensações.

O gesto cinematográfico transfere, por exemplo, a rachadura de seu espaço para uma configuração que estimula o olhar segundo um jogo de significações. Essa ampliação dos sentidos configura um jogo perceptivo. Em outras palavras, é como se as rachaduras fossem eleitas como elementos representativos de uma ponte entre a percepção vivida e um fluxo de perceptos que se desdobra do caos vivenciado por estas pessoas. São como padrões escolhidos por dentre tantos outros, cumprindo um papel de oferecer uma experiência formal instauradora de um fenômeno perceptivo calcado também na fabulação. Enquadrado panorâmico ou detalhadamente, é como se fôssemos colocados dentre desse espaço, enquanto espectadores, sem mapa ou guia. A jornada perceptiva é orientada pela força dos elementos ofertados pelas imagens. As rachaduras dão a possibilidade de uma construção narrativa que, no nosso modo de ler, encontram potencialidade justamente na imagem de um labirinto.

## Bibliografia

- Arnheim, Rudolf (2005). *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira/Thompson Learning.
- César, Amaranta (2017). “Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência”. *C-Legenda*. V. 1. N. 35. Jun/2017. (11-23).
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.



- Didi-Huberman, Georges (2017). *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Diante do Tempo: História da arte a anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Guattari, Félix y Gilles Deleuze (2010). *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- Huyssen, Andreas (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do rio.
- Leandro, Anita. (2010) “O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante”. *Devires*, V. 7, N. 2. JUL/DEZ. (98-117).
- MACHADO, Arlindo (1997). “Hipermídia: o labirinto como metáfora”. Diana Domingues (organizadora). *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

### **Referência audiovisual**

*A Braskem passou por aqui* (Carlos Pronzato, 2021).

**Rogério Luiz Oliveira** (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

rogerioluizso@gmail.com

Pesquisador, diretor de fotografia professor e realizador audiovisual com atuação em trabalhos documentais, videoclipes e produtos para a TV. Autor dos livros “Fotografia e Memória: a criação de passados (2014)” e “Memória e criação na direção de fotografia audiovisual (2023)”. Sócio da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC e da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual - SOCINE. Dirigiu e fotografou os documentários: Zé Silva - uma fotobiografia (2014), J.C. D’Almeida - uma foto-síntese (2015), Lençóis de Passado (2016), Efêmera Ilha (2019), Zanata - fotógrafo do campo (2019), Os Porcos e a Reza (2020), Sucata Esperança (2023), Dentro de mim passa um rio (2024), Agora que tudo está acabado (2025), Piolho (2025). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB e do Programa de Pós-graduação em Memória: linguagem e sociedade – PPGMLS.

# *PATAGONIA EN DISPUTA: NARRATIVAS CONTRA EL CAPITALOCENO EN LOS AUDIOVISUALES CORAZÓN SALADO (2023) Y EL ÚLTIMO RÍO DE LA PATAGONIA (2021)*

POR PAZ ESCOBAR (INSHIS-UNPSJB, SEDE TRELEW-ARGENTINA)  
Y CHRISTINA ENDERS (FRIEDRICH-SCHILLER-UNIVERSITÄT JENA, ALEMANIA)

**Patagonia in dispute: narratives against the Capitalocene in the audiovisuals  
*Corazón Salado (2023) and El último río de la Patagonia (2021)***

## **Resumen**

Este artículo aborda la relación entre crisis ecológica y territorios en el audiovisual contemporáneo, pensado desde un territorio sobrerrepresentado en clave de paisaje propio del imaginario turístico: el extremo sur del continente latinoamericano.

Mientras las imágenes y narrativas hegemónicas de la región lo exhiben como incontaminado de conflictividad —social y ambiental— propicio para la aventura; en esta era de capitalismo extractivo —o capitaloceno— están siendo sobrexplotados sus bienes de naturaleza mediante proyectos extractivistas que amenazan no solo a los habitantes locales, sino también el mismo paisaje que sostiene la figuración turística y bucólica de Patagonia.

El presente trabajo analiza dos audiovisuales, *El último río de la Patagonia* (Sofía Nenenmann e Ignacio Otero, 2021) y *Corazón Salado* (Daniel Casado, 2023), para indagar cómo es figurada esta región transnacional que se encuentra afectada por crisis ecológicas. El primero documenta el viaje por el río Santa Cruz (Argentina) que un grupo de activistas emprenden como protesta contra la construcción de un complejo hidroeléctrico; y el segundo denuncia los efectos dañinos del cultivo de salmón en el sur de Chile al cual se oponen activistas del pueblo Kawésqar. El análisis comparativo textual de ambos se inscribe en la preocupación por pensar estrategias de difusión de modos alternativos de habitar territorios.

**Palabras clave:** Patagonia, conflictos socio-ambientales, extractivismo, capitaloceno, territorio



## Abstract

This article addresses the relationship between ecological crisis and territories in contemporary audiovisual media, conceived from an overrepresented territory in terms of the landscape of the tourist imaginary: the southern tip of the Latin American continent.

While the hegemonic images and narratives of the region show it as uncontaminated by conflict—social and environmental—propitious for adventure; in this era of extractive capitalism—or capitalocene—its natural resources are being overexploited through extractive projects that threaten not only local inhabitants, but also the very landscape that sustains the tourist and bucolic image of Patagonia.

This work analyzes two audiovisuals, *El último río de la Patagonia* (Sofía Nenenmann and Ignacio Otero, 2021) and *Corazón Salado* (Daniel Casado, 2023), to investigate how this transnational region affected by ecological crises is represented. The first documents the journey along the Santa Cruz River (Argentina) undertaken by a group of activists as a protest against the construction of a hydroelectric complex; and the second denounces the harmful effects of salmon farming in southern Chile, which is opposed by activists from the Kawésqar people. The comparative textual analysis of both is part of the concern to think of strategies for the dissemination of alternative ways of inhabiting territories.

**Keywords:** Patagonia, socio-environmental conflicts, extractivism, capitalocene, territory

## Introducción

El presente artículo aborda la relación entre crisis ecológica y territorios en el audiovisual contemporáneo pensándola desde el extremo sur del continente latinoamericano, un territorio sobrerrepresentado como paisaje para el imaginario turístico. Patagonia, como región, imaginada, tiene una larga y fuerte tradición representacional (no solo audiovisual, también literaria, visual, política, etc.) que influye en la visualidad contemporánea. Pero, mientras las imágenes y narrativas hegemónicas de la región la exhiben como incontaminada de conflictividad —social y ambiental— propicia para la aventura; están siendo sobreexplotados sus bienes de naturaleza mediante actividades económicas que amenazan, no solo a los habitantes locales, sino también el mismo paisaje que sostiene la figuración turística y bucólica de Patagonia. Postulamos que esta aparente contradicción expresa los modos específicos en que en esta región binacional se expresan los conflictos las características actuales del capitalismo contemporáneo o, más precisamente del capitalocene. Esta categoría permite pensar la co-producción de territorios y sistemas de manera relacional y desigual entre la vida humana (sociedad) y no humana (naturaleza), pero no implica entender a la humanidad como un conjunto homogéneo sino, por el contrario, visualiza que:

“[I]os seres humanos producen diferencias *intra* especie que son fundamentales en nuestra historia: especialmente desigualdades de clase moduladas por todo tipo de cosmologías raciales y de género. Estas diferencias han producido una historia humana —la moderna historia del mundo en particular— llena de contingencias y en rápida transformación. No solo se han producido cambios lineales. Han sido también producidas por relaciones no lineales de poder y riqueza, ya entrelazadas con, y en, la trama de la vida”. (Moore, 2020: 6)

Adherimos especialmente a perspectivas latinoamericanas que desuniversalizan el concepto y proponen definiciones alternativas que implican el desafío de “repensar y, de hecho, *descolonizar* la categoría de ‘naturaleza’ y la forma en que se producen conocimientos, así como las relaciones de poder que atraviesan la relación de humanos y no-humanos para repensar lo ambiental desde una perspectiva plural y diversa” (Ulloa, 2019: s.p.).

Es sobre esta tensión que nos proponemos indagar, a partir de interrogarnos si son otras las representaciones que aparecen relacionadas a esta región transnacional cuando se describen las características de la misma, ahora afectada por alguna de las variantes de la crisis ecológica. Una primera y parcial aproximación a estos interrogantes se aborda aquí desde la observación de dos documentales: *El último río de la Patagonia* (Sofía Nenenmann e Ignacio Otero, 2021) y *Corazón Salado* (Daniel Casado, 2023). El primero documenta el viaje por el río Santa Cruz (Argentina) que un grupo de activistas emprenden como protesta contra la construcción de un complejo hidroeléctrico; y el segundo denuncia los efectos dañinos del cultivo de salmón en el sur de Chile al cual se opone el pueblo Kawésqar.

El análisis textual de ambos se inscribe en la preocupación por difundir modos alternativos de construir-habitar territorios. Como toda narrativa, estos audiovisuales forman parte, en el nivel representacional-simbólico, de contenciosos proyectos políticos y económicos para la región. El análisis de films permite dar cuenta de los regímenes de visibilidades/ invisibilidades que forman parte de diferentes modos de concebir y pugnar sentidos posibles sobre los procesos sociales, culturales, políticos y territoriales. Con Raymond Williams (1980) entendemos que estas disputas extratextuales pueden detectarse al interior de los textos identificando lo dominante, residual y emergente en cada producción cultural para pensar la convivencia en el tiempo de discursos heterogéneos asociados a diferentes proyectos de organización social-territorial. También se hace observable la noción de heteroglosia planteada por Mijail Bajtín (2011) para quien el discurso es un entramado multifacético de relaciones sociales que tienen un efecto de sentido y disputan imaginarios, formando parte de la construcción de identidades, agenciamientos y territorialidades.

Antes de introducirnos en el análisis de los films seleccionados, resumiremos brevemente desde qué coordenadas geopolíticas e históricas se han construido las representaciones y figuraciones más recurrentes sobre Patagonia; y algunas caracterizaciones de los estudios ecocríticos, y dentro de ellos, del ecocine.

Teniendo en cuenta estas preocupaciones iniciales postulamos, para los documentales analizados, la siguiente hipótesis de lectura: ambos films comparten la estrategia de reponer



ciertas figuraciones dominantes de Patagonia (predominio de la naturaleza y escasez poblacional, la inmensidad como característica distintiva, el paisaje para la contemplación, los lugares exóticos propicios para la aventura, la lejanía extrema asociada a la figura del viaje);<sup>1</sup> pero para ser utilizadas como argumentos que den cuenta del otro tipo de “riqueza” —natural y patrimonial, por ejemplo— que está en riesgo con el avance de las economías de enclave y extractivistas. En otras palabras, las nociones dominantes son resemantizadas ya que en lugar de promover un imaginario bucólico y exotizante de la región, forman parte de discursos de oposición a los modos extractivos y neoliberales de producir (en) el territorio.

## El viaje en el imaginario patagónico

Desde que el continente americano, y concretamente Patagonia, ha formado parte del pensamiento europeo y se ha integrado de forma violenta en su esfera de influencia (tanto geográfica como epistemológica), tanto su naturaleza como la figura de viaje han desempeñado un papel fundamental. Desde la llegada de los primeros viajeros y exploradores, que a partir del siglo XVI dejaron constancia de sus observaciones y descripciones del entorno en sus crónicas de viaje, la Patagonia se inventó discursivamente desde sus ‘ojos imperiales’ (Pratt, 1992). Este corpus de crónicas de viaje se constituyó como la literatura fundacional de la Patagonia según Silvia Casini, quien los define como “textos fundadores” (2007). Estos se caracterizaron por un retrato negativo, homogéneo y exotizante del sur que Casini denomina “patagonialismo” —siguiendo al concepto poscolonial de “orientalismo” de Edward Said (1979)—. Esta imagen de Patagonia como *locus horribilis*, se perpetuó en la literatura y el imaginario cultural y se complementa, posteriormente, con una imagen positiva como tierra paradisíaca con paisajes sublimes y como uno de los últimos lugares donde la naturaleza aún parece intacta y apunta a un pasado prístino. Livon-Grosman señala que en el paso de un imaginario a otro la atracción por la región se sostiene en la idea de espacio “vacío, inhabitado, cuya vastedad muchos viajeros imaginan como un excelente escenario en el cual recrear la ilusión de un origen geológico y antropológico” (2003: 9). El mismo autor sostiene que esta homogeneidad de las afirmaciones exageradas y su repetición constante a lo largo de siglos resultó en la conservación de estos estereotipos hasta la actualidad.

Sin embargo, el tópico del viaje no solo se transmitió en la literatura sobre la región, sino también en otros ámbitos como en el cine, principalmente a través del género *road movie*. Tranchini (2010) sitúa el origen de la *road movie* patagónica como subgénero en la década de 1980.<sup>2</sup> Por ello, no sólo se le considera pionero de este género para el continente latinoamericano,

1. Ver, por ejemplo, Casini (2007); Livon-Grosman (2003); Mellado (2019); López (2003); Penhos (2018); Juárez (2019); Torre (2010); Williams (2010); Anderman (2018) entre otros.

2. Para la autora este subgénero se apropia de algunos elementos textuales que provienen del campo literario, particularmente de la tradición argentina, pero también de los relatos decimonónicos de viajeros y exploradores ingleses que recorrieron la región, de las novelas francesas de aventuras importada a la Argentina a principios del siglo XX, y finalmente de la deconstrucción que la literatura de Borges hace de aquella tradición. El artículo se explaya sobre cómo estos films retoman el imaginario literario sobre



sino que se caracterizó por una gran popularidad en las décadas siguientes, lo que se refleja en la abundancia de road movies rodadas en Patagonia (Lie, 2017).<sup>3</sup> También aquí se alimentan repetidamente estereotipos que, por un lado, son inmanentes al género —largas distancias, el protagonismo de paisajes vastos y supuestamente vacíos, etc.—, pero que, por otro lado, establecen repetidamente la referencia intertextual a las crónicas de viajes/textos fundadores, actualizándolas también a nivel visual. Si bien la mayoría de estas *road movies* patagónicas tienden a producirse en los centros de la industria cinematográfica (afuera de la región), y, a menudo, reproducen una mirada exotizante sobre la región sureña y sus habitantes (en el caso argentino el “porteño gaze” de los habitantes de Buenos Aires [Falicov, 2011]), también hay una serie de películas que tienen su origen en la propia región y que procuran deconstruir los mitos y, visibilizar las realidades locales múltiples en una especie de „contra película patagónica“. Éstas a menudo recurren también al tópico de viaje y al género de la road movie para socavar los estereotipos y exotismos transmitidos durante siglos.<sup>4</sup> Es aquí, donde se pueden encontrar paralelismos con los documentales *Corazón salado* y *El último río de la Patagonia*, pues ambos incorporan de alguna forma el tópico de viaje.

Entonces, las películas que contienen este topos de viaje —consciente o inconscientemente— producen una referencia intertextual con los “textos fundadores” y, por lo tanto, con los orígenes del mito patagónico y de esta forma, lo pueden perpetuar, deconstruir o utilizar estratégicamente. Como queremos mostrar en este trabajo este último procedimiento es el caso de los dos eco-documentales analizados que, aunque reproducen ciertos estereotipos y exotismos, los utilizan para enfatizar sus objetivos, en este caso para llamar la atención sobre las crisis ecológicas —potenciales o reales— que experimenta la región como resultado de actividades económicas industriales o extractivas.<sup>5</sup>

---

la pampa árida y la Patagonia, zonas geográficas a las que esta literatura figura como míticas, lejanas e inaccesibles, poseedoras de un paisaje inmenso y hostil y de una naturaleza casi virgen, pero al mismo tiempo lo deconstruyen para dar cuenta alegóricamente de los efectos de las realidades impuestas por el proceso de globalización neoliberal sufrido en América Latina desde los años ‘80.

3. Nadia Lie (2017), que examina las road movies en América Latina y se centra en lo que denomina “counter-road movies” —es decir, películas en las que el viaje se estanca o se caracteriza por interrupciones y largas esperas—, también atribuye a la Patagonia una posición especial dentro de este género, ya que, como señala, estas *road movies* atípicas abundan allí.

4. Por ejemplo, la *road movie* docuficcional *Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008), que, mediante un viaje por razones laborales, tematiza las condiciones precarias de trabajo de un grupo de esquiladores en las estancias patagónicas y da cuenta de la historia violenta de la región, como el genocidio del Pueblo Mapuche durante la Campaña del Desierto (Enders, 2024; Escobar, P. 2023). Otro ejemplo es el documental *Gigantes* (Natalia Cano, 2020), en que la directora Cano documenta y acompaña a la comunidad Sacamata-Liempichun de Chubut en el proceso de restitución de restos humanos y patrimonio cultural robado contra el Museo de Hombre de París, en una suerte de crónica anticolonial, invirtiendo la dirección del viaje colonial desde Patagonia hacia Francia (Enders, 2023).

5. En el caso de *Corazón salado* la actividad acuícola a la que refiere —salmonicultura— no es una actividad extractivista, que se caracteriza por no producir sino por extraer un recurso como sí es el caso de *El último río de la Patagonia*. En el primero lo que se observa es el tipo de acuicultura que se practica en la zona de Patagonia y Magallanes (Chile) y puede enmarcarse dentro de una economía de enclave ya que es artificial, es decir tiene débil articulación con otras ramas productivas y por lo tanto no tiene



Consideramos que los documentales analizados se inscriben en esta tradición del relato de viaje y hasta pueden ser percibidos como anuncio de una nueva forma del género. Mientras “en las primeras narrativas de viaje se trata [...] de informes que funcionan como documentos que invitan a la colonización, a la inversión económica o a la ocupación militar” (Livon-Grosman, 2003: 18), por ejemplo, en estos nuevos relatos, incorporan el motivo de viaje constituyéndose en informes del impacto real de estos emprendimientos colonialistas y sus secuelas (siglos después), —es decir, de la explotación de la naturaleza— también con la función de registrar, sensibilizar a la opinión pública y finalmente movilizar la acción política. De esta manera, funcionan como narrativas o, más precisamente, (anti)crónicas del capitaloceno.

## Representaciones y ecocrítica en América Latina

La ecocrítica como campo de investigación surgió principalmente en los años noventa del siglo pasado en el ámbito académico anglófono y se centró inicialmente en la conexión entre ecología y literatura. Sin embargo, se ha ampliado desde entonces para incluir otros medios de comunicación (ecomedio) y expresiones artísticas múltiples. Más específicamente, la ecocrítica en relación con el cine, es un campo en rápido desarrollo en el contexto del agravamiento de la crisis climática (p. ej. Rust et al., 2013 y 2023; Brereton, 2016; Blado y Ladino, 2018). Y también en relación con América latina han aumentado las publicaciones ecocríticas en los últimos años (p. ej. Heffes, 2014; Blackmore y Gómez, 2020; Gómez, M. 2024; Schmidt y Wehrheim, 2022; Dünne y Haase, 2024).<sup>6</sup> Las películas aquí analizadas corresponden a la descripción del ecocine que, según Willoquet-Maricondi, expresan abiertamente la intención de concientizar y movilizar a lxs espectadores para que accionen de manera individual y colectiva, e incidan en decisiones locales y globales que aporten a la salud del planeta (2010: 45).

Más concretamente, representan un tipo de práctica activista ecológica que utiliza una amplia variedad de estrategias discursivas y estéticas, entre otras cosas, la combinación de elementos racionales (p. ej. información científica) y afectivos. Hoy existe consenso de que las emociones desempeñan un papel fundamental en la transmisión de temáticas ecológicas. A partir de la intersección de la teoría del afecto y los estudios ecológicos —ecocrítica afectiva— (Blado y Ladino, 2018), se examinan las profundas emociones que provocan las crisis climática y los cambios ecológicos que van desde la parálisis hasta la tristeza o la ira. Así se han desar-

---

efectos dinamizadores para la economía de la región, no se encadena con las producciones tradicionales (de hecho compite y perjudica a la pesca artesanal) y es sumamente dependiente de la demanda de mercados extrarregionales (Pérez Alvarez, 2010 y 2024). El impacto ambiental no es una característica excluyente de los extractivismos, porque como se observa en *Corazón salado* hay otro tipo de actividades altamente contaminantes que, incluso, pueden producir “amputaciones” ecológicas (degradación irreparable del suelo y/o agua; extinción de especies de la naturaleza, etc.) (Gudynas, 2018). Lo que emparenta a ambas actividades, además del impacto negativo en términos ecológicos es la poca o nula relación con actividades económicas de la región y el gran volumen de apropiación de bienes de naturaleza que conlleva.

6. Para una síntesis sobre las diferentes y múltiples enfoques ecocríticos en el ámbito latinoamericano, ver Heffes (2014).



rollado nuevos conceptos para nombrar estos afectos medioambientales como “*climate grief*” (duelo climático), “*disenfranchised grief*” (duelo desautorizado),<sup>7</sup> ansiedad climática, o el neologismo “solastalgia” (Albrecht, 2005) —un amalgama de las palabras ‘*solace*’ (consuelo) y ‘*nostalgia*’— para nominar la forma concreta de tristeza o melancolía desoladora que provoca la crisis ecológica. Para el análisis ecocrítico resultan interesantes, entonces, los procedimientos mediante los cuales las películas utilizan esta emoción como estrategia para agitar y conmover a lxs espectadores. Asimismo Heffes —retomando Glotfelty— plantea que una ocupación de la ecocrítica es “cuestiona[r] los principios contrarios, opuestos y dominantes propios del pensamiento occidental, dualismos que dividen el significado de la materia, mente y cuerpo, hombres y mujeres, extrapolando a la humanidad de la naturaleza (Glotfelty XXII)” (2014: 12). Esto adquiere mayor relevancia si nos enfocamos en el continente latinoamericano, cuyo imaginario cultural ha sido marcado fuertemente por la dicotomía “civilización y barbarie”. Desde su conquista en el siglo XVI por los europeos, el continente americano se destaca por su rol de proveedor de bienes para las economías de algunos países europeos. Tales bienes consistían casi exclusivamente en materia prima, es decir, la naturaleza se convirtió en un recurso para ser utilizado por los humanos, o más exactamente por el burgués europeo. Por lo tanto, en América Latina, la ecología y la colonización no se pueden pensar por separado, sino que están inextricablemente entrelazadas. Las dinámicas (neo)coloniales que, tanto histórica como actualmente, tienen repercusiones económicas, políticas, sociales y ecológicas, también son visibles en Patagonia, una región caracterizada por prácticas neoextractivistas (Svampa, 2019). Es decir, según Dünne y Haase “el tema de la justicia ambiental está a su vez relacionado con [...] los debates sobre el abuso de los recursos naturales y la marginalización política, económica y cultural de los pueblos indígenas” (2024: 19). Por ende, consideramos que una crítica ecológica debe ser una crítica decolonial y también interseccional, como lo proponen ciertas corrientes ecofeministas (Haraway, 1991, 2019; De la Cadena, 2019; Nuñez 2011; Papuccio y Ramognini, 2018). Esto incluye perspectivas ecológicas alternativas que se alejan de un pensamiento utilitarista y aprenden por ejemplo de cosmovisiones indígenas —suprimidas por mucho tiempo por los agentes colonizadores—, e integran conceptos como el “buen vivir” (“Sumak Kawsay”) o “sentipensar con la tierra” (Escobar, A. 2014). Sin embargo, esto también alberga peligros de apropiación cultural o extractivismo epistemológico, la esencialización de los pueblos indígenas o la solidificación de la dicotomía del pensamiento occidental vs. indígena. Entonces adscribimos a perspectivas “pluriversales” (Kothari et al., 2019), que permiten entender el mundo desde diversas perspectivas donde lo relacional es lo común.

7. Ana De Luca (2024) plantea que el cambio climático, a pesar de la magnitud del dolor que puede producir, encarna lo que, desde psicología, Kenneth Doka (1989) denominó un *duelo desautorizado*, es decir un proceso que no es validado socialmente, ya sea por la naturaleza de la pérdida, por quién la sufre, o por el modo en que esa persona experimenta el duelo. Además, este concepto se refiere a situaciones en las que el entorno social o cultural no brinda el espacio o el apoyo apropiado para que las personas procesen sus pérdidas abiertamente. Es esto justamente lo que sucede cuando se trata de crisis climática: la sociedad invisibiliza y hasta estigmatiza este dolor.



En el caso concreto de los dos films elegidos, éstos se enfocan en el agua, sustancia que ocupa una posición especial y está cargada de diferentes significados materiales y simbólicos. Por un lado, es la base de la vida en nuestro planeta azul, es decir, es vital para todo el entorno. Por otro lado, además de ser vías navegables, tanto las transcontinentales (a través de los océanos) como las intercontinentales, los ríos dentro del subcontinente latinoamericano, han sido parte esencial de la acción imperial desde la colonización. Es ahí que Blackmore y Gómez sostienen que los “los paisajes líquidos [...] albergan, entonces, turbias historias de flujos de capital, corrientes filosóficas, tradiciones estéticas y traumas residuales que conectan distintos espacios, tiempos y cuerpos” (2020: 2).<sup>8</sup> Sin embargo, la visión utilitarista del agua se contrapone a perspectivas de diferentes pueblos indígenas, según las cuales el agua, la naturaleza y los seres humanos son componentes equivalentes del mismo ecosistema. Y también desde los estudios ecocríticos se ha formado un campo de investigación particular, “la ecología líquida” (Gómez, L., 2024) que describe un cambio de paradigma denominado giro líquido, que examina esta sustancia desde una perspectiva cultural y más allá de su valor como recurso, pensando *con* el agua en vez de sobre ella (idem, 2020: 2; Chen et al., 2013).

Nuestro interés por este tipo de cine es que componen un “dispositivo que conforma y, a la vez, examina nuestro presente, [y que] no es sólo un texto y un discurso, sino que es también una práctica y una forma de pensamiento que tiene aquí una dimensión espacial y afectiva” (Depetris Chauvin, 2019: 218). Por su parte, en un territorio como Patagonia, donde el actual capitalismo neoliberal se concreta mediante el avance en extensión y profundidad del extractivismo, estas películas ofrecen „formas en que el cine puede entenderse no sólo como un medio ecológico, sino también como un espacio para impugnar el pensamiento neoliberal” (Rust et al., 2023: 8).<sup>9</sup>

### **‘Fluir con el río’: viajes y exotizaciones contra el extractivismo en *El último río de la Patagonia* (2021)**

Este documental narra el viaje de 27 activistas provenientes de distintas regiones de Argentina, Chile, Estados Unidos y Alemania, durante 4 días y 3 noches a través de los 360 kilómetros del Río Santa Cruz. Esta travesía tiene por objetivo aumentar la visibilidad de la lucha contra la instalación de dos represas hidroeléctricas en ese río, instalación que supondría la desaparición de la flora, fauna y de las particularidades geológicas de la zona en cuestión. El documental es producto del colectivo ambientalista Río Santa Cruz Sin Represas y son dos de sus integrantes quienes asumen la dirección del mismo, Sofía Niemenman e Ignacio Otero. Ellxs aparecen también frente a cámara como parte del grupo y la narración de la voz off es la de Nie-

8. “liquefied landscapes [...] are, then, host to turbid histories of capital flows, philosophical currents, aesthetic traditions and residual traumas that connect distinct spaces, times and bodies” (Blackmore y Gómez, 2020: 2).

9. “[...] ways in which motion pictures can be understood not only as keenly ecological but also as spaces to contest neoliberal thinking” (Rust et al., 2023: 8).



menman, que se asume como una voz colectiva, ya que siempre habla en primera persona del plural. La narración se completa con testimonios de distintos participantes de la travesía y de algunxs otrxs habitantes de la zona.

La introducción del documental comienza de manera expositiva (Nichols, 2013) mediante una voz off en modo impersonal explicando la ubicación y características hidrográficas del Río Santa Cruz; inmediatamente después escuchamos música extradiegética que podríamos asociar a films o escenas épicas. Esta música acompaña, o más bien realza emotivamente, fragmentos televisados de diferentes personas participando en una audiencia en el Congreso Argentino de la Nación para oponerse a la instalación de la represa. En esta introducción queda resumida la estructura del film de conflicto narrativo es ascendente, en el que primero se describen y ponderan la belleza y cualidades del río para luego mostrarnos la amenaza destructiva que supondría la construcción de las represas. Luego se inserta el título y el documental comienza a relatar el viaje de lxs participantes hacia su destino, el río Santa Cruz, desde donde embarcan en canoas. Esta primera parte se enfoca en lxs participantes, sus orígenes diversos (argentinos, chilenos, alemanes y norteamericanos), y el tiempo que les llevó llegar ahí, haciendo hincapié en la dificultad de llegar a este lugar en Patagonia. Esto va acompañado de numerosos planos que están asociados particularmente al género cinematográfico de *road movie*: imágenes de la carretera larga y vacía, horizontes amplios, planos detalle del vehículo en marcha, inserts de animales al costado de la ruta, etc. Es decir, ya desde el principio el documental despliega el motivo de viaje y lo representa como trayectoria aventurera, reproduciendo diferentes estereotipos patagónicos de la literatura de viaje y los *road movies*. La voz en off de la directora explicita este modo de transitar/concebir la Patagonia: “Pasamos kilómetros sin rostro humano sintiendo el pulso de la nueva aventura” (3’32”).

Sin embargo podemos matizar esta afirmación si tenemos en cuenta algunas escenas específicas de este documental que, es cierto, no son centrales en la narración. Más allá de su lateralidad, resultan llamativas ya que suponen cierta actualización de estudios críticos de cine que analizaron la relación específica entre el *road movie* y Patagonia. En el mencionado artículo “El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico” (2010), Elina Tranchini plantea que las películas de este subgénero desmontan las representaciones sobre Patagonia ofrecidas por el cine argentino anterior y en su lugar “recrean una experiencia de la más cruda des apropiación, un mundo devastado, despojado, desmantelado [...] y en la que las formas del trabajo fueron eliminadas” (2010: 258). Esta premisa aparece en *El último río...* cuando lxs activistas se topan con los “despojos” de otros modos de habitar Patagonia, al encontrarse con una estancia lanera abandonada (desde fines del siglo XIX y durante un siglo la ganadería ovina fue una de las actividades principales de la producción social del espacio y como fuente de ingresos para la región). Lxs activistas pasean por los galpones de esquila y la vivienda familiar, en la que se observan —como en un museo— instrumentos de trabajo, libros contables, utensilios de cocina, lámparas de cristales importadas de Europa y hasta un piano. Este hallazgo imprevisto en el viaje permite ilustrar también cómo el territorio contiene marcas de diferentes estratos de tiempo/modos de producirlo, al modo de artefactos de memoria. Estas escenas conforman



evidencias de marcas que sintomáticamente exhiben el paso de un modelo económico a otro y, sugieren de modo indirecto, cuales han sido los efectos que la mutación epocal neoliberal produjo en la región. Esos artefactos de memoria también dan cuenta de las heterocronías que conviven en el espacio y que, a diferencia de las naturales capas geológicas, expresan simbólicamente los proyectos que en un mismo tiempo disputan la constante territorialización del espacio (Escobar, P., 2023).

Retomando: otra reutilización de una figuración exotizante de la región también se encuentra presente en el título del documental que juega con el mito de la ‘última frontera’ y que ha formado parte históricamente del imaginario sobre el territorio (Nouzeilles, 1999). Utilizando este estereotipo, *El último río de la Patagonia* alude a la naturaleza original del río, que es representado como uno de los últimos lugares con paisajes vírgenes etc. Así también se refiere al mito de la naturaleza intocada. El documental busca mostrar así el peligro hacia “eso último” —en tanto reservorio *final* también de lo natural, de la inmensidad contemplativa o de fuentes de vida— que significa la construcción de las hidroeléctricas para el río y el medioambiente y refuerza así la discrepancia entre el mito —Patagonia “pura naturaleza”—<sup>10</sup> y la inminente destrucción del espacio natural por la intervención humana a partir de prácticas neoextractivistas.

Como ya mencionamos, en la primera parte de la travesía se expone y celebra al río en su forma incontaminada: “Este es el río Santa Cruz, la serpiente turquesa que viene dando vida a la estepa desde hace millones de años” (0’13”). También se destaca la riqueza arqueológica y geológica de esta zona a través de escenas que incluyen entrevistas con arqueólogos. Éstos explican que numerosos tesoros de interés científico yacen enterrados en el lugar exacto donde se construirá la represa.

En la segunda parte, el arco narrativo conduce al lugar del río donde ya han comenzado las obras de construcción. En contraste con las tomas de la naturaleza incontaminada, estas imágenes se caracterizan por mostrar los grandes vehículos y maquinarias, los contenedores, escombros, etc. y muestran los primeros efectos sobre la naturaleza que ya han tenido lugar. La peligrosidad se resalta con música percusiva y amenazante, asociadas a las escenas de suspense. Simultáneamente se destacan las reacciones del grupo viajero que está conmovido por la magnitud de lo que encuentran allí. Aquí el film pone énfasis en la emocionalidad del momento mostrando a algunas de las activistas llorando. En otras palabras, se escenifica la solastalgia (Al-

10. La expresión “Patagonia pura naturaleza” debe ser comprendida en el marco de la cosmovisión moderno-occidental de separación no sólo excluyente sino también jerárquica entre sociedad y naturaleza. Además, capitalismo colonial mediante, la primera fue delimitada a quienes se suponían detentaban la razón —que pasó a ser la gran categoría jerarquizadora entre personas—. Entonces quienes no se acercaran al modelo masculino, blanco, occidental eran asimilados a la naturaleza, caracterizada esta última como incomprensible, irracional y caprichosa, pudiéndose convertir en productiva luego de ser domesticada o subordinada (Nuñez, 2011). Uno de los aportes de las teorías ecofeministas fue dar cuenta de la asimilación entre naturaleza y mujeres a lo largo de la historia (por ej. Merchand, 2023). Patagonia fue mirada e imaginada desde este prisma por viajeros, científicos, militares y colonos. Son sus narrativas las que construyeron el mito de Patagonia como sinónimo de “pura naturaleza”, que siglos más tarde fue reactualizado en el imaginario turístico. Para un estudio crítico ecofeminista de las nociones excluyentes entre naturaleza y sociedad aplicándolo a la región patagónica puede consultarse: Nuñez (2011).



brecht, 2005) expresada a la cámara que lxs entrevista individualmente, como también de modo colectivo cuanto entre ellxs comparten sus emociones. La interpelación desde la afectación de quienes aparecen en el film se extiende a nosotrxs lxs espectadores, porque como todo ecodocumental, *El último río...* tiene por objetivo hacernos parte de la causa que defiende, por ello de manera algo didactizante la escena emotiva culmina con un plano amplio del río mientras la voz off de la narradora reflexiona: “Lo que está siendo destruído no queda por fuera de nosotros, aunque esté lejos de nuestra casa...de nuestra ciudad, los ríos son nuestras venas y los bosques nuestros pulmones” (19’ 19”).

La escena final retrata el objetivo cumplido: lxs 27 activistas lograron navegar los 360 kilómetros de río de oeste a este y llegar al final de la travesía. Se intercalan las voces de bienvenida, con saludos y cánticos de consignas que reivindican la libertad del río, mientras una cámara en movimiento va retratando las expresiones cansadas y alegres de lxs participantes. Estos planos están musicalizados con una canción (que habla también de elementos de la naturaleza) incluida como música *over* que resalta la emotividad del momento. La placa final, que se sobreimprime a un plano del agua del río, nos invita a dejar de ser espectadorxs para pasar a la acción: “Sumate a la lucha por los ríos libres” (31’ 29”).

La intención del documental es formar parte de un discurso ecocrítico al correrse de la perspectiva moderno-capitalista antropocéntrica que sostiene la dicotomía humanidad-naturaleza. Desde el principio se pone énfasis en ésta como sistema vivo del que forma parte tanto lo humano como la naturaleza —en este caso el agua—, para oponerse así al pensamiento utilitarista extractivista y adherir a un principio de convivencialidad o relacionalidad y pensar *con* el río, destacando así la función vital de éste como protagonista. El principio ideológico de la película está planteado desde el comienzo, ya que está precedida de una placa (la primera de varias) en la que se lee un verso del poemario *Río herido* (2013) de la poeta y filósofa Mapuche Daniela Catrileo: „El río es una voz que no calla“. Esto expresa su personificación, es decir está representado como actor vivo, con voz propia, desmarcándose del antropocentrismo para acercarse a la cosmovisión indígena, en este caso del pueblo Mapuche-Tehuelche, para quien el río —como el resto de los entes existentes— tiene *newen*, fuerzas propias. Esto es subrayado por el trabajo de cámara ralentizada durante la trayectoria en el agua. Se incluyen planos que dan cuenta del ritmo lento del río, y se alternan con otros del entorno vivo —vegetal y animal— que lo rodea. Lo pausado de estas escenas podrían expresar también los diferentes tiempos y ritmos que conviven en un mismo espacio, dependiendo de las distintas concepciones de comunidad y de producción de la vida que tenemos los diferentes grupos humanos. Las escenas de inicio de la remada van en el mismo sentido, ya que pretenden, en este caso, reflejar la fuerza natural del agua. Antes de emprender el viaje un guía de kayakismo de la zona le aconseja a uno de los recién llegados: “Fluí con el río” (6’ 37”). Estas ideas se reiteran en los comentarios de voz off de la narración como de otros testimonios de activistas y habitantes de Santa Cruz, para destacar esta visión compartida de entender al río como un ente con el que es necesario convivir respetuosamente. Por ejemplo, una de las participantes describe, desde su pertenencia al pueblo Mapuche cómo entiende de otro modo ser-con el río ya que éste es “parte de nuestra familia”



(8' 17"). Por eso "antes de entrar al agua, nos presentamos, pedimos permiso y le pedimos al río que nos acompañe y nos cuide durante nuestro viaje en él" (8' 33").

Se pone en escena así una ontología no dual sino relacional no jerárquica, en el que los diferentes "entes" existentes en el mundo no pre-existimos autónomamente sino que nos co-constituimos (Escobar, A., 2014). "El río Santa Cruz canta y con su voz limpia las heridas de esta Patagonia maltratada" (10'52") es otro ejemplo de esta propuesta de concebir el territorio en términos opuestos al modo moderno de entender lo no humano como recurso estético o utilitario. Esta posición no antropocéntrica, centrismo que se encuentra también en algunos discursos ambientalistas de tipo salvacionista, es claramente explicada por un entrevistado que habita la región. Sergio Nahuelquir, lonko (líder) de una comunidad Mapuche Tehuelche:

¿Cómo vamos a defender el río si es una fuerza mucho más fuerte que nosotros?  
El ser humano [...] particularmente es muy débil frente a la fuerza del río [...]  
Si nosotros estuviéramos en perfecta armonía con nuestro tiempo, sí se iba a cuidar solo. Pero ahora hay que ayudarlo y despertar la fuerza del río. (24' 17")

Rebeca Sotelo, en su análisis de *El botón de Nácar* (Patricio Guzmán, 2015), sintetiza la idea que observamos en estas escenas de *El último río de la Patagonia*: "la posibilidad de pensar que en tanto elemento constitutivo del territorio, el agua es capaz de testimoniar, de hacer uso del habla y enunciar un mensaje" (2023: 9).

Pero si bien estas escenas tienen por función atribuirle a la cosmovisión indígena un legítimo lugar de enunciación, no es este un documental de autorepresentación Mapuche, sino uno ecologista dentro del cual se exponen como si fueran equivalentes, distintos locus de enunciación y distintas lógicas argumentales, ya que el objetivo es concreto: sumar a más voluntades para la causa. En este caso se trata de impedir la construcción de dos represas en el río Santa Cruz, porque como todo eco-documental cumple con su carácter localizado al mismo tiempo que lo vincula con otras realidades. Esta vinculación entre lo local y lo global se expresa en diferentes niveles, por ejemplo las explicaciones que entrelazan el potencial peligro no solo para este espacio "lejano y agreste" sino para los modos de vida urbanos. Otro ejemplo es que si bien se elogian y resaltan las características de este río en particular, se reiteran la vitalidad de los ríos en general o se informa sobre lo destructivo de la existencia de otras represas en diferentes latitudes. Por otro lado, ya mencionamos que el documental incluye nociones propias de la modernidad —que dejan intacta la separación de lo humano y no humano— con la participación de personas que encarnan prácticas científicas o turísticas. Estos también argumentan contra la construcción de la represa por la posible "pérdida" de patrimonios geológicos y arqueológicos, naturales o de "recursos" turísticos. Tal polifonía de voces, que expresan diferentes onto-epistemologías, puede leerse como "divergencia" (De la Cadena, 2019), en tanto las heterogeneidades persisten como tales pese a mantener ciertas conexiones entre sí. Esta noción habilita un mejor análisis de la relación entre aquello que se encuentra en los marcos del paradigma de la modernidad y aquello que difiere de él. Más concretamente entendemos al documental como un modo de dar cuenta de alianzas divergentes entre quienes tienen un interés común, pero



que no es exactamente el mismo para todxs lxs sujetxs que intervienen en la defensa del río. Aun así se abre la posibilidad de generar articulaciones y prácticas políticas alternativas, que junto a las coincidencias puedan también albergar las diferencias (De la Cadena, 2019). Leer *El último río de la Patagonia* en clave de divergencia es pensarlo desde la funcionalidad de esa polifonía de miradas en los términos del objetivo que el propio documental se propone. Pero más críticamente podemos concluir que el documental contiene elementos residuales-emergentes (la ancestral de los pueblos originarios actualizada hoy en proyectos contemporáneos no moderno-capitalistas, por eso postulamos que son, al mismo tiempo residuales y emergentes) y dominantes (propios de los discursos modernos antropocéntricos, tanto científicos, turísticos e incluso ecologistas, que siguen concibiendo a la naturaleza como un elemento externo e inferior a lo humano).

### **Corazón Salado: viajes y alianzas multiétnicas para proteger un territorio de mar**

Se trata de un viaje del activista y surfista Ramón Navarro (Pichilemu-Chile, 1979) a las tierras y aguas ancestrales del Pueblo Kawésqar en la región de Magallanes en Chile, en donde se lucha contra la industria de producción de salmones a gran escala que amenaza el territorio y el medioambiente. El documental es co-producido por Tánana Pictures<sup>11</sup> y Patagonia Inc., la famosa marca de ropa para deportes al aire libre estadounidense. Esta última, que fue fundada por el entusiasta de los deportes extremos y amante de la naturaleza Yvon Chouinard,<sup>12</sup> quien hasta aparece en el documental,<sup>13</sup> ha logrado ser conocida por su protección del medio ambiente.<sup>14</sup>

11. La autodescripción de la productora expresa su dedicación principalmente a cuestiones ecológicas: “Una productora audiovisual, enfocada en la Conservación de la Naturaleza y sus comunidades, el rescate de las tradiciones y cultura local. Buscamos mediante imágenes acercar a las personas a la naturaleza y su riqueza y así generar conciencia e incentivar a protegerla y cuidarla”. <https://www.tanana.eco/>

12. Recientemente la empresa —que fue transformada por sus dueñxs en un fundación que preservaría las pautas ambientalistas de la misma— utiliza su alcance internacional para llamar la atención sobre diversos desastres medioambientales.

13. Excede el objetivo de este artículo realizar un análisis de la problemática figura de Chouinard quien llegó a estar en la lista de multimillonarios de Forbes, al mismo tiempo que las notas y noticias que circulan sobre él destacan su “filantropía” y su aporte financiero, simbólico y político a las luchas medioambientales. Esta encarnación del empresario social y ambientalmente responsable, que representa la posibilidad de un capitalismo humano y sustentable, amerita un análisis en sí mismo que en nuestro caso reviste interés por el “extractivismo simbólico” que implica el registro y usufructo económico de la palabra Patagonia como marca.

14. Se puede criticar que mediante el uso del nombre de la región transnacional del sur del continente americano, la misma marca contribuye a la reproducción y perpetuación del mito de Patagonia como tierra de naturaleza intacta y libre, mito que constituye parte de la estrategia publicitaria de la venta de productos. Esto también se ilustra iconográficamente en el logotipo de la empresa, que representa el Cerro Torre y la cordillera asociada en El Chaltén, una atracción turística frecuente para escaladores y entusiastas de las actividades al aire libre.



El documental vincula la lucha ambientalista contra los salmoneras con la del Pueblo Kawésqar, mostrando el entrelazamiento entre la cultura del Pueblo del Mar, la lucha y defensa de los territorios y la memoria del Pueblo mismo. A diferencia de un documental anterior del mismo director sobre la industria salmonera en Chiloé (*Estado Salmonero*, D. Casado, 2019) donde Ramón Navarro también aparece como protagonista, este documental toma otra estrategia al poner énfasis en este Pueblo del extremo sur del continente. Mientras en el primero, entonces, mostraba las repercusiones de la salmonicultura en el medio ambiente y el nulo control del estado chileno sobre tales actividades a manos de empresas japonesas, en *Corazón Salado* se incluye el componente de los pueblos indígenas. De esta manera, por un lado tiende a veces a una romantización del Pueblo, pero por otro, visibiliza una práctica real ya que son sobre todo pueblos indígenas, quienes encarnan la resistencia más constante contra los extractivismos y otras actividades expoliadoras y degradadoras de la naturaleza. Justamente los ecodocumentales en América Latina registran particularmente experiencias resistentes de estos pueblos (por ej. Forns-Broggi, 2014 y 2015; García Saiz y Moya Jorge, 2023).

El documental empieza con una imagen estereotípica de Patagonia como *locus horribilis* de naturaleza hostil y desafiante. Mediante un plano nadir se observan unos árboles doblándose por el fuerte viento, seguido por unos planos de una playa en el sur de Chile donde se encuentra el surfista Navarro realizando exclamaciones al sentir el viento helado. Ahí cuenta en voz off sobre este viaje a las playas del sur que está haciendo para practicar surf en un lugar muy poco concurrido. Dice que lleva años soñando con ello, habla de la dificultad del viaje (tuvieron que navegar 60 horas para llegar) y de las difíciles condiciones meteorológicas con las que se encuentra: “Yo creo que ha sido uno de los viajes más difíciles que he hecho en mi vida” (1’ 06”).

A nivel de imagen, vemos a los surfistas en medio de la naturaleza impresionante del océano y en las playas lluviosas que confirman el arquetipo de la naturaleza tan pintoresca como indomable. Mientras se escucha música emotiva se ve a los deportistas surfeando las olas y la voz en off agrega “Ese sueño empezaba a aparecer imposible, así que cuando las condiciones finalmente se alinearon, de verdad, era un sueño hecho realidad” (1’ 43”). Todo esto refuerza la imagen mítica del territorio como lugar de anhelo, desde la perspectiva de un surfista profesional que está persiguiendo las olas perfectas en un lugar „inhóspito“ y en un ambiente “intacto”. Así que la película al principio construye una imagen mítica, afín a las hegemónicas representaciones sobre Patagonia/Magallanes, y establece el vínculo con las crónicas de viajes. Sin embargo, ya en el segundo minuto rompe con la idea del lugar deshabitado del fin del mundo, al localizar la zona como „parte del territorio Kawésqar, que se extiende del Golfo de Penas hasta la península de Brecknock“ (1’ 26”). En el curso posterior, este mito estratégicamente construido se ve contrarrestado por la amenaza que la industria salmonicultora supone para esta naturaleza extraordinaria. Ahí se pone en tensión el mito con la realidad cuando de repente se interrumpen las imágenes pintorescas y se expresa: „Pero la triste realidad es que en estos lugares la contaminación era gigante“ (2’ 26”). O también: „Por un lado estaba la tremenda sensación de haber encontrado olas increíbles, ver lugares mágicos, pero también muy frustrante y triste ver la cantidad de basura que hay“ (2’ 44”). Aquí la música también cambia a un



sonido que asociamos con lo amenazante, mientras el montaje va alternando planos de Navarro surfando con otros de la basura que encuentra en la playa. Enseguida la música se vuelve más esperanzadora y la voz en off revela el objetivo del documental, es decir animar a preservar el medio ambiente: “Están matando uno de los lugares más preciosos que tenemos en nuestro país. Proteger lugares así es algo clave para tener una esperanza para la humanidad, lo poco que nos está quedando” (3’ 02”). Con esta oración expresa por un lado el duelo climático o la so-lastalgia, pero lo transforma en un mensaje activista para instar a tomar acción a la humanidad entera, volviéndolo un problema universal.

Después de que el título de la película se desvanece, vemos a una mujer caminando hacia un edificio y oímos su voz en off diciendo „Nosotros no sacamos el pecho al aire, porque somos Kawésqar, porque somos indígenas. Y eso es lo que estamos inculcando a nuestros hijos y nietos” (3’ 33”). Así se introduce la segunda protagonista, Leticia Caro, a la que observamos presentándose a sí misma —mientras que un texto superpuesto indica Representante, Comunidad Kawésqar Grupos Familiares Nómades del Mar— en una asamblea (Consulta Ciudadana Puerto Natales) para debatir sobre la construcción de una nueva carretera en la localidad. La voz sigue: “Creo que la mejor herencia es que los próximos reciban el territorio tal como nos lo dejaron los antiguos” (3’ 51”), implicando la responsabilidad ecológica intergeneracional. Desde este principio la comunidad Kawésqar adquiere un papel importante en la película, se describe su situación en términos de pérdida de sus habilidades y características más particulares por no poder habitar/transitar/ser con el mar como antes de los procesos de conquista. Pero este despojo es resistido mediante la apelación a las tradiciones, símbolos y espiritualidad que nutren sus convicciones para persistir en tan desigual lucha. Esto se escenifica, por ejemplo, mediante los diálogos entre Leticia y Ramón en el que la primera le muestra cuchillos y arpones fabricados a mano que poseen el “espíritu del cazador y la ballena” (5’58”).

Por otro lado, la predominancia de la voz, de la narración en primera persona (plural y singular) y de la presencia protagónica en cámara de Leticia, puede pensarse en diálogo con algunas de las corrientes del ecofeminismo. Esta mujer que funge dentro del documental como representante del pueblo Kawésqar y como guardiana del agua, evidencia el lugar predominante y central que tienen las mujeres de muchos pueblos originarios como preservadoras y defensoras de vida. Desde el principio del film y en reiteradas ocasiones ella se autorepresenta con agencia propia, elaborando y definiendo distintas estrategias y acciones, desde el recurso a la ley hasta la autoorganización de integrantes de su pueblo, para proteger los territorios de sus antepasados y preservar así su memoria y existencia Kawésqar. Se la muestra en diversos momentos, como cuando participa en una reunión de ciudadanos, donde escudriña críticamente la construcción de una carretera por el territorio que beneficia casi exclusivamente a la industria salmonera y no a la población local. En otra situación, ella misma acusa a los actores responsables de la invisibilización de su pueblo y exige la preservación y el libre desarrollo de su pueblo de forma autodeterminada:

El estado, la industria y el sistema que nos dice que no caminemos como Kawésqar. Y nosotros decimos *que queremos andar como Kawésqar, que queremos mirar como Kawésqar y que queremos transitar como Kawésqar*“ (17’ 26”)



Esta afirmación la realiza empleando la anáfora “que queremos” para reforzar que su mensaje tiene carácter de manifiesto, y refleja en particular la lucha de resistencia del pueblo Kawésqar que exige su derecho a ser/estar/producir en sus términos/lógicas/cosmovisión.

Y dentro de estas luchas el agua de nuevo adquiere un papel clave. Tiene valor simbólico y es portador de la memoria cultural y conocimiento del Pueblo Kawésqar. No solo se vincula a la nostalgia, sino también al trauma, tanto personal (Leticia relata que su abuelo murió ahogado y fue su padre quien, con nueve años, lo tuvo que sacar del mar) como colectivo (el genocidio-epistemicidio y represión del Pueblo). Al mismo tiempo se constituye como espacio colectivo de recuperación de la identidad (aparece sobre todo en las escenas donde el grupo Nómades del Mar enseñan a nadar y bucear a Leticia y otros integrantes del pueblo) y de resistencia. También el agua es el lugar de anhelo (por ejemplo para los surfistas que venían soñando años con navegar esas olas). Y sobre todo es parte de lo que son: “corazón salado”, es la expresión que metaforiza esa identificación —no dual— de las personas con el mar. Esto aparece en contraste con el alejamiento y “olvido forzado” por parte de la industria y los procesos extractivos-neoliberales que redundan en contaminación o sobreexplotación de recursos, obligando a pescadores artesanales e integrantes del pueblo Kawésqar a subsistir mediante otras actividades o tener que trabajar para las industrias.

Varios momentos de la película contienen tomas en cámara lenta superpuestas con música emotiva, como por ejemplo: los surfistas en las olas, Navarro escuchando y observando a su papá mientras éste realiza su trabajo de pescador, e infancias Kawésqar aprendiendo a nadar. Estas escenas constituyen parte de una estrategia típica del ecocine, ya que un “estilo lírico y contemplativo puede fomentar una apreciación por los ecosistemas y todos los componentes de la naturaleza: aire, agua, tierra y organismos” (Willoquet-Maricondi, 2010: 45).<sup>15</sup> También el documental expresa cierta solastalgia, sobre todo a través de los respectivos relatos de los padres de Leticia y Ramón que cuentan de modo añorante como era la vida humana (social y económica) y el ecosistema (la variedad de flora y fauna) antes del avance de la pesca industrial, primero y de las empresas salmoneras, después.

La película además crea emotividad a través de la conexión intergeneracional entre padre e hijo/a o hija/padre/abuelo que comparten lxs dos protagonistxs. El momento en que Leticia cuenta la historia de la muerte de su abuelo por no saber nadar y la paradoja que esto supone, ya que es Pueblo del mar, es de profunda emotividad. Ahí se entrelaza la historia personal de Leticia con la historia colectiva del pueblo. Además se hace hincapié en la importancia del mar como legado identitario y herencia simbólica y material entre las generaciones, aspecto que atraviesa gran parte del relato del film. Esto sirve a su vez para subrayar la idea de patrimonio ecológico que se transmite de generación en generación.

Como ya observamos, la concepción del Pueblo Kawésqar como guardianes del mar, estructura la mayor parte del relato del documental, pero al igual que en *El último río...* la voz

15. “A lyrical and contemplative style can foster an appreciation for ecosystems and all of nature’s constituents- air, water, earth, and organisms” (Willoquet-Maricondi, 2010: 45).



Kawésqar se pone en diálogo complementario con las explicaciones y reflexiones de diferentes personas que representan la ciencia y el ambientalismo: una bióloga marina norteamericana (hablando en inglés), una representante de Greenpeace Chile, el director de la sección marina de National Geographic-Chile e incluso el fundador de la empresa Patagonia Inc. En *Corazón salado* también estamos ante alianzas divergentes (De la Cadena, 2019) que, en pos de un objetivo común, albergan diferentes cosmovisiones, ontologías, argumentaciones, posiciones económicas y sociales. En el film estas divergencias aparecen equiparadas en tanto y en cuanto todos tienen allí el mismo grado de legitimidad, mas no es así fuera de la pantalla. Es decir, la polifonía horizontalizada en la diégesis —sin mostrar, por ejemplo, el lugar privilegiado que tiene el dueño de la empresa dentro del sistema capitalista mundial— disimula en parte esta jerarquía y desigualdad extradiegética; lo cual da cuenta de la existencia de elementos residuales-emergentes y dominantes.

Además, la aparente horizontalidad de voces, al final de la película es modificada. La última placa del film es un texto en pantalla negra (primero en inglés y luego en castellano), en el que la empresa Patagonia Inc. vuelve a posicionarse como aliada de los indígenas y destaca su actual contribución al medio ambiente y a la protección del mar. „Patagonia reconoce que este proyecto fue filmado en el territorio Kawésqar, Kawésqar Waes. Reconocemos la preexistencia de sus antiguos habitantes y honramos la actual contribución de las comunidades Kawésqar por la defensa del Mar“ (26' 45"). Si bien el contenido de la placa subraya el reconocimiento de preexistencia, y por lo tanto, de derechos del mencionado pueblo, este cierre da cuenta de que el film está construido desde la visión general de la empresa ambientalista que es la que construye, en última instancia, el relato. Esta estrategia puede leerse en dos sentidos, por un lado, como estrategia de interpelación a la mayor cantidad de personas habitantes del Norte global que tendrían mayor capacidad de incidir sobre gobiernos y entidades interestatales; pero, por otro, como gesto colonial (dominante en términos de Williams) al colocarse como una voz de mayor autoridad, por sobre las que compusieron polifónicamente el relato de *Corazón salado*.

## Conclusión

Analizamos dos films que se inscriben en la categoría de ecodocumentales, es decir con una clara voluntad activista. Pero además estos films fueron realizados en un territorio en particular, la Patagonia (Argentina)/Magallanes(Chile) que a su vez se caracteriza por estar profusamente representada en tanto y en cuanto los diferentes proyectos de la región han sido conflictivamente construidos también en el plano representacional simbólico, al punto tal de ser enunciada como producto en sí mismo, *Patagonia for export*, identificada con la actividad turística especialmente orientada a extranjeros.

Observamos entonces que estas características generales del denominado ecocine, en las películas en cuestión convocan a la interpelación ecológica a partir de recurrir a los arquetipos y figuraciones dominantes sobre la región y que pueden resumirse en las ideas de “excepcionalidad patagónica” como paraíso natural. Pero justamente al dar cuenta de los peligros reales o potenciales que determinadas actividades económicas producen sobre esta naturaleza, rein-



sertan a la Patagonia como un territorio más dentro del actual modo dominante de producción y relación entre sujetos-naturaleza: el capitaloceno. Es decir, lejos de ser un “paraíso” —lugar prístino inalcanzado por las prácticas humanas— la Patagonia es parte de *este* mundo organizado y producido de manera desigual, en el que la lógica moderna dual de reificación y explotación de cuerpos y naturaleza bajo la lógica de la ganancia, predomina sobre otros modos de producir vida y comunidad.

Lo interesante es que se ponen en escena figuraciones dominantes de Patagonia, pero son resemantizadas ya que están al servicio de visibilizar el conflicto de proyectos que se disputan sobre y en el territorio. La propia posibilidad de sostener lo “paradisiaco” confronta con los efectos que tienen determinadas actividades extractivas e industriales. En tal sentido retoman también un tópico profusamente asociado a la región: la figura del viaje. Pero a diferencia de los viajes de matriz colonial, estatal o de consumo turístico, el viaje funciona como alegoría —a modo de una (anti)crónica del capitaloceno—, de la movilización concreta al que nos convocan estos documentales para realizar acciones en pos de la defensa del ambiente.

Además observamos que ambos films se proponen construir una argumentación amplia y entonces recurren a variadas estrategias argumentativas y formales para interpelar y movilizar a la mayor cantidad de personas en pos de las causas que allí se defienden. Coherente con ello, conviven en los films diferentes locus de enunciación: aparecen variaciones del discurso moderno-capitalista que apelan a la pérdida de naturaleza en términos de escasez o daño del “recurso” arqueológico o turístico, es decir la naturaleza como materia prima. Pero estos dialogan con otras lógicas o cosmovisiones que entienden que tales actividades son una amenaza a la propia relación complementaria e inter constitutiva entre los diferentes seres que existimos en el mundo. Es decir aparecen nociones ecocéntricas que entienden a éste como sujeto activo con el que tenemos que conversar.

En ambos documentales el elemento que se destaca es el agua y no solo denunciando la perturbación de su curso natural y la degradación del ecosistema acuático. Ambos proponen una “ecología líquida” (Gómez, L., 2024), ya que no se la concibe como recurso ni como elemento inerte, sino que es agente con voz y memoria, hace parte de la identidad de pueblos y familias, imprime características particulares a quienes conviven con ella y tiene fuerza propia. Es decir en ambos casos tematizan también las imbricaciones culturales/sociales, entre ellas la función mnemónica colectiva del agua. *El último río...* destaca su función geológica y arqueológica como archivo de memoria, y *Corazón salado* refiere a la importancia del agua para el Pueblo Kawésqar como historia e identidad colectiva.

Pero lo problemático es que exhiben una concurrencia polifónica de representantes de diferentes “mundos” que en estos documentales son mostrados de manera equivalente o sin conflicto entre sí. Nutriendo una misma interpelación conocemos y escuchamos a integrantes de pueblos indígenas, científicos, trabajadorxs de economías regionales, deportistas, ambientalistas de diferentes latitudes y hasta un (ex) empresario multimillonario. Pero, más allá de las individualidades que aparecen en escena, estas posiciones fuera de la pantalla ocupan lugares muy desiguales en las estructuras sociales, culturales, económicas, simbólicas y políticas del mundo contemporáneo. Esta “diversidad” de voces también se expresa en la heterogeneidad de



procedimientos formales sobre todo narrativos, pero también técnicas y recursos asociados a diferentes modalidades del documental, ya que las decisiones están al servicio de la adhesión activa a las causas de las que estos documentales forman parte.

En síntesis, al interior de cada documental conviven elementos dominantes, residuales y emergentes (Williams, 1980) en tanto y en cuanto circulan actores, discursos y estéticas que no son opuestas al paradigma moderno con otras que son pre-existentes y disidentes al mismo. Estos documentales pueden concebirse, entonces, como discursos de oposición a los modelos socio-económicos hoy dominantes —fase neoextractivista del capitaloceno—, porque es alrededor de esta oposición que conciertan las diferentes voces. Pero, por esto mismo, no alcanzan a constituirse como parte de algún proyecto —a nivel imaginario simbólico— de producción alternativa del territorio patagónico.

La construcción de un territorio material es “el resultado de una relación de poder basada en el territorio inmaterial” (Porto Gonçalves citado en Sotelo, 2023: 8) que incluye la dimensión estética imaginaria y representacional. Que estos films exhiban aspectos divergentes e incluso contradictorios, da cuenta de cómo ellos mismos son parte de los conflictos más profundos dentro de los que discurren las actuales crisis ecológicas. En otros términos, los films analizados exhiben sintomáticamente la dimensión *heteroglósica* del discurso que alcanza también a Patagonia, que debe —entonces— concebirse siempre en plural al ser disputada material y representacionalmente por diferentes grupos sociales que la construyen, conciben e imaginan en términos disímiles, cuando no antagónicos.

## Bibliografía

- Albrecht, Glenn (2005). „Solastalgia’: a new concept in health and identity“. *PAN: philosophy activism nature*, n°3 (44-59).
- Anderman, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados.
- Bajtín, Mijaíl (2011) [1979]. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blackmore, Lisa y Liliana Gómez (2020). “Beyond the Blue. Notes on the Liquid Turn”. Lisa Blackmore and Liliana Gómez (editoras). *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. New York: Routledge.
- Blado, Kyle y Jennifer Ladino (2018). *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Brereton, Pat (2016). *Environmental ethics and film*. London-New York: Routledge.
- Casini, Silvia (2007). *Ficciones de Patagonia. La construcción del sur en la narrativa argentina actual*. Rawson: Fondo Editorial Provincial.
- Catrileo, Daniela (2013). *Río herido*. Santiago de Chile: Libro del Perro Negro.
- Chen, Cecilia et al. (2013). *Thinking with Water*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.
- De la Cadena, Marisol (2019). “Protestando desde lo común”. Rocio Silva Santisteban (editora). *Mujeres indígenas frente al cambio climático*. S.l.: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.



- De Luca, Ana (2024) "Duelo climático". *Nexos*. Disponible en: <https://medioambiente.nexos.com.mx/duelo-climatico/>
- Depetris Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0
- Doka, Kenneth J. (1989). *Disenfranchised Grief: Recognizing Hidden Sorrow*. Lexington: Lexington Books/D.C. Heath.
- Dünne, Jörg y Jenny Haase (2024). „Introducción“. Jörg Dünne y Jenny Haase (editores). *Estéticas de la tierra en América Latina. Literatura, cine, arte*. Berlin-Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Enders, Christina (2023). „Luchas de resistencia en el cine patagónico – Un ejemplo de una comunidad mapuche-tehuelche“. 6 de julio de 2023, XLIV Congreso del IILI (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), Atenas. [Inédito].
- (aprox. 2024). "La reconstrucción de la memoria como estrategia de resistencia en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008) de Carlos Echeverría". Claudia Hammerschmidt (editora). *Patagonia literaria X – Resistencias político-estéticas desde el Sur*. Potsdam-London: INOLAS. [Inédito].
- Escobar, Arturo (2014). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: UNAULA.
- Escobar, Paz (2023). "Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)". *Historia Regional*, año XXXVI, n° 48, primer cuatrimestre (1-14).
- Falicov, Tamara L. (2011). „New Visions of Patagonia: Video Collectives and the Creation of a Regional Video Movement in Argentina’s South“. Cacilda Rêgo y Carolina Rocha (editoras). *New trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Bristol: Intellect.
- Forns-Broggi, Roberto (2014). "Los retos del ecocine en nuestras Américas: Rastros del buen vivir en tierra sublevada". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, n° 79 (315-323). Disponible en: [https://www.jstor.org/stable/43854822?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43854822?seq=1#page_scan_tab_contents)
- (2015). "El ecocine andino como herramienta de convivencialidad: El tiempo de la semilla". Julio Noriega Bernuy y Javier Morales Mena (editores). *Cine Andino*. Lima: Pakarina Ediciones.
- García Saiz, Loreto y Tamara Moya Jorge (2023). "Ecocine situado y soberanía alimentaria. Creadores mayas y activismo campesino en Yucatán". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 18, n° 1 (144-163).
- Gómez, Liliana (2024). "Derrames y corrientes subterráneas: ecologías líquidas y el agua tejida en el arte latinoamericano". Jörg Dünne y Jenny Haase (editores). *Estéticas de la tierra en América Latina. Literatura, cine, arte*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Gómez, Manuel J. (2024). *Ibero-American Ecocriticism: Cultural and Social Explorations*. London: Lexington Books.



- Gudynas, Eduardo (2018). "Extractivismos: el concepto, sus expresiones y sus múltiples violencias". *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, n° 143 (61-70).
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuloceno*. Bilbao: Consonni.
- Heffes, Gisela (2014). "Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 40, n° 79 (11-34).
- Juárez, Laura (2019). "Raúl González Tuñón en el país del viento. Crónicas escritas y periodismo en el viaje a la Patagonia". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 48, Universidad Complutense de Madrid (299-213).
- Kothari, Ashish et al. (2019). *Pluriverso: un diccionario del posdesarrollo*. Barcelona: Icaria.
- Lie, Nadia (2017). *The Latin American (counter-) road movie and ambivalent modernity*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Livon-Grosman, Ernesto (2003). *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- López, Susana (2003). *Representaciones de la Patagonia. Colonos, científicos y políticos (1870-1914)*. La Plata: Al Margen.
- Mellado, Luciana (2019). *La Patagonia habitada. Experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*. Viedma: Editorial UNRN.
- Moore, Jason W. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nouzeilles, Gabriela (1999). "Patagonia as Borderland: Nature, Culture, and the Idea of the State". *Journal of Latin American Studies*, vol. 8, n°1 (35-48).
- Núñez, Paula (2011). *Distancias entre la ecología y la praxis ambiental: Una lectura crítica desde el ecofeminismo*. La Plata: Edulp. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1080/pm.1080.pdf>
- Papuccio de Vidal, Silvia y Ma. Elena Ramognini (2018). *Teoría y praxis del ecofeminismo en Argentina*. Buenos Aires: Librería de Mujeres.
- Penhos, Marta (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle: 1826/1836*. Buenos Aires: Ampersand.
- Pérez Álvarez, Gonzalo (2010). "Transformaciones económico-sociales en la Patagonia durante los noventa: el caso del noreste del Chubut". *Realidad Económica*, n° 251 (70-96).
- (2024). "Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego". Marcelo Rougier y Florencia Rodríguez (coordinadores). *Estudios regionales sobre las industrias argentinas*. Buenos Aires: Lenguaje claro Editora.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.



- Rust, Stephen et al. (2013). *Ecocinema. Theory and Practice*. New York: Routledge.
- (2023). *Ecocinema. Theory and Practice 2*. New York: Routledge.
- Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Schmidt, Elmar y Monika Wehrheim (2022): *Imaginario ecológico en América Latina: Crónicas coloniales, ensayos, novelas, cine y prácticas culturales*. Göttingen: V&R unipress.
- Sotelo, Rebeca Surai (2023). „Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en *El Botón de Nácar* (2015)“. *Historia Regional*, año XXXVI, n° 48, enero-abril (1-12).
- Svampa, Maristella (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socio-ambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Bielefeld: CALAS/Bielefeld University Press.
- Torre, Claudia (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tranchini, Elina (2010). „El imaginario literario argentino sobre el mítico Sur en el road movie patagónico“. *Romance Quarterly*, vol. 57, n° 4 (257-272).
- Ulloa, Astrid (2019). “¿Vivimos en el Capitaloceno?”. Disponible en: <https://www.goethe.de/prj/hum/es/dos/kos/21539326.html>
- Williams, Fernando (2010). *Entre el desierto y el jardín: viaje, literatura y paisaje en la colonia galesa de la Patagonia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Willoquet-Maricondi, Paula (2010). “Shifting paradigms from environmentalist films to ecocinema”. Paula Willoquet-Maricondi (editora). *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: Virginia University Press.

**Paz Escobar** (Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales (INSHIS)-UNPSJB)

escobar.pax@gmail.com

Es Doctorx en Historia (Universidad Nacional de La Plata) y Licenciadx en Historia (Universidad Nacional de la Patagonia). Se desempeña como docente-investigadorx en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNP). Integra del Comité Directivo del Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales (UNP). Dirigió Proyectos de Investigación de Agencia y CyTUNP, sobre cine y sobre feminismos, actualmente dirige PI titulado: “Historias y Genealogías Feministas en Chubut”. Obtuvo beca CONICET para su investigación doctoral, del Servicio de Intercambio Académico Alemán en el marco de una Red temática sobre Culturas en Patagonia; beca Pos doctoral CONICET para el período 2019-2022 y de la AUIP para estancia posdoctoral en España, Universidad de Málaga (2025). Integra la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y el Comité Editorial de la Revista Imagofagia. Ha publicado un libro de su autoría “Cine e Historia la Patagonia en imágenes”, otros en coautoría y artículos en revistas especializadas de Argentina, Chile, Estados Unidos, Francia y Uruguay.



**Christina Enders** (Friedrich-Schiller-Universität Jena, Alemania)

christina.enders@uni-jena.de

Christina Enders es doctoranda en la Universidad Friedrich-Schiller de Jena, Alemania. Obtuvo un Bachelor of Arts en filología inglesa y románica en Jena. En el 2018 obtuvo su diploma de Master of Arts en filología románica en 'Estudios latinoamericanos'. En su tesis final abordó el road movie patagónico en relación a la construcción y el desmontaje del mito. En el marco de su tesis doctoral sobre la representación, y la construcción de identidad y memoria en el cine patagónico, se enfoca en los estudios de cine poscolonial, feminista y regional, teoría cinematográfica y documental.

# MEMORIAS ANACRÓNICAS DE LA DEVASTACIÓN: EL DESIERTO QUE VENDRÁ<sup>1</sup>

POR LUCIA SARTINO

**Anachronistic memories of devastation: the desert to come**

## Resumen

En el marco de la actual crisis ecológica en la escena<sup>1</sup> local Norpatagónica, este artículo analiza un documental referido a la devastación ambiental, realizado por Mariano Álvarez, joven director regional. Se trata de *Cultivar el desierto* (2018) cuya temática remite al cambio en la matriz productiva ocurrido en la Norpatagonia argentina a partir del llamado *boom* extractivista de los últimos diez años. Para analizarlo, recurriremos a la categoría de anacronismo, articulada en los trabajos de George Didi-Huberman (2011), como insumo explicativo. Si bien, temáticamente el *film* explica la continuidad de una estrategia de expoliación desde el pasado moderno-colonial al presente, existe una correspondencia formal en el tipo de uso estético y narrativo que hace el director de las fotografías tomadas a finales del siglo XIX en dicho espacio geográfico, y re-elaboradas en el proceso de montaje. De allí la relevancia que cobra la categoría de anacronismo. La importancia de este audiovisual regional radica, entre otras razones, en la potencia de manifestar una problemática en principio local pero que excede dicho escenario, deslegitimando y poniendo en tensión narrativas hegemónicas, mostrando la devastación en tanto reverso del futuro promisorio al que se refieren las políticas extractivistas actuales.

**Palabras clave:** territorio, anacronismo, memoria, documental, Patagonia.

## Abstract

Within the framework of the current ecological crisis in the local North Patagonian scene, this article analyzes a documentary referring to environmental devastation, made by

1. Se opta por el término escena de la Norpatagonia por entender que remite a un campo semántico más amplio que la palabra área o región que tiene delimitaciones geográficas precisas.



Mariano Álvarez, a young regional director. This is *Cultivating the Desert* (2018), whose theme refers to the change in the productive matrix that occurred in Argentine North Patagonia following the so-called extractive boom of the last ten years. To analyze it, we will resort to the category of anachronism, articulated in the works of George Didi-Huberman (2011), as an explanatory input. Although thematically the film explains the continuity of a strategy of plunder from the modern-colonial past to the present, there is a formal correspondence in the type of aesthetic and narrative use that the director makes of the photographs taken at the end of the 19th century in said space. geographic, and re-elaborated in the assembly process. Hence the relevance that the category of anachronism gains. The importance of this regional audiovisual lies, among other reasons, in the power to express a problem that is initially local but that exceeds said scenario, delegitimizing and putting in tension hegemonic narratives, showing the devastation as the reverse of the promising future to which the current extractivist policies.

**Key words:** territory, anachronism, memory, documentary, Patagonia.

## Apertura

Qué mejor manera de retratar un desierto, construir  
un desierto que fotografiando el vacío.

*Cultivar el desierto* (Mariano Álvarez, 2018)

¿Por qué “el desierto que vendrá” acompaña el título de este trabajo? Este texto piensa sobre y desde la Norpatagonia, región que abarca el norte de la provincia de Río Negro y parte de la provincia de Neuquén, siendo su límite natural el río Colorado. Quien escribe habita en este territorio, y le asiste un saber de la devastación en primera persona. Es decir, este trabajo se corresponde con lo que suele llamarse “conocimiento situado” de la mano de Donna Haraway, pues se trata de historias y relatos implicados, incardinados, de acontecimientos significativos (Haraway, 2019). ¿Cómo narrar la crisis y la devastación?, ¿de qué devastación hablamos?, ¿con qué recursos dar cuenta de ella? Entendiendo que el registro audiovisual resulta apropiado para dar respuesta a estos interrogantes, este texto analiza el documental *Cultivar el desierto* (Mariano Álvarez, 2018). En una primera parte, se presentará el estado de situación de la Norpatagonia argentina a partir de las políticas extractivistas que dieron lugar al cambio de la matriz productiva. En un segundo momento, se realizará una descripción del documental escogido, a efectos de introducir al lector en la temática del mismo y en los recursos narrativos y estéticos que utiliza el director. En un tercer momento, se presenta la noción de “anacronismo” propuesta por George Didi-Huberman, ya que respondería a la hipótesis sostenida en este trabajo respecto a cómo sigue vigente una lógica de expropiación territorial moderna-colonial, surgida a fines del siglo XIX, que opera bajo otras máscaras y otras configuraciones. Se advierte la importancia de dicha categoría, ya que opera tanto en la narrativa del *film* como en los aspectos formales que dejan verse en el proceso de montaje. Si bien no se desconoce que existe un *corpus* fílmico más



amplio que trabaja estas temáticas, por caso se pueden nombrar *Allen, zona de sacrificio* (Alejo Estrabou 2019, 2022), *Tierra violada* (Nair Gramajo, 2019), *Radio-actividad a cielo abierto* (Gabriela Munguía, 2022), *Valletano* (Javier Temoli, 2015) entre otros, se ha seleccionado *Cultivar el desierto* dado que posibilita el uso productivo del concepto de anacronismo en virtud de la superposición de capas temporales y la activación de memorias sociales en disputa.

Finalmente, para cerrar este trabajo, se procura volver sobre el título alertando sobre el desierto que vendrá en tanto resultante de la devastación a la que se asiste actualmente, de no provocarse acciones de resistencia. Cabe mencionar que, aunque cuenta con antecedentes (por caso los aportes de Paz Escobar, Julia Kejner, Silvana Flores, Valeria Arévalos, entre otros), los estudios sobre cine en/sobre la Norpatagonia se encuentran en etapa de desarrollo relativamente reciente, y a su vez resulta significativo que la temática que aquí nos ocupa sea de interés de realizadores jóvenes y muchos de ellos oriundos de la zona.

## I.

Cuando se hace referencia a la actual crisis ecológica que afecta, de manera sustancial, a la Norpatagonia argentina se está pensando en el llamado *boom* extractivista de los últimos diez años: es decir, la explotación no convencional de hidrocarburos que pone en riesgo la continuidad de la vida y los territorios. Tal riesgo refiere a la aplicación de modalidades de extracción de gas y petróleo que son retirados de las profundidades de la tierra mediante tecnología prohibida en numerosos países por su probada letalidad, contaminación del suelo y acuíferos. Este proceso de devastación modifica, entre otras cuestiones, el paisaje.<sup>2</sup>

En la larga duración, podrían identificarse dos momentos claves de alteración del paisaje en este espacio geográfico. Un primer momento es con la ocupación político-territorial a fines del siglo XIX, cuando resultó central construir un imaginario referido a este lugar como “vacío” para, bajo las lógicas capitalistas de expansión del mercado, poblarlo (como si acaso no estuviera poblado), cultivarlo y hacerlo productivo. Es así como, a principios del siglo XX, se comienza con las primeras plantaciones de frutales llevadas a cabo por población migrante, en su gran mayoría de ascendencia italiana, para lo cual la llegada del ferrocarril jugó un papel predominante. Tal como afirman Susana Bandieri y Graciela Blanco:

[...] la fruticultura se había definido como actividad económica preponderante en el Alto Valle hacia los años 1930. [...] A esto se sumaba un medio de transporte moderno y eficaz como el ferrocarril que, controlado por los mismos capitales [británicos], participó activamente en el desarrollo de la nueva actividad [...] (1991: 128-129).

2. Al respecto consúltese *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial* de Jaime Vindel, publicado por Arcadia en 2020. El texto pone en vinculación la inescindibilidad entre el ecocidio, el neoliberalismo y las prácticas extractivistas.



Si bien, inicialmente, el cultivo principal fue la alfalfa y la uva para la fabricación de vinos de mesa, no tardó en posicionarse la producción de manzana y de pera (llamadas frutas de pepita) para convertirse en los íconos emblemáticos del valle, lograda por un exitoso sistema de canales de riego. Es decir, el desierto ahora se transformaba en un valle de un verde brillante, dibujado por los álamos y atravesado por los ríos Negro, Limay y Neuquén, un espacio de producción muy bien posicionado para la exportación frutícola. Así, la fruticultura se convirtió en la matriz económica característica de la zona; e incluso tanto la pera como la manzana tienen, desde los años 60 a esta parte, sus fiestas nacionales en tiempos de cosecha en el Alto Valle de Río Negro convirtiéndose en los distintivos del patrimonio cultural simbólico y, por lo tanto, del circuito turístico de la región.

A partir de la última década, y dado lo que se denomina, como ya se mencionó, *boom* extractivista —cuyo referente más conocido es Vaca Muerta en la localidad de Añelo, a una hora de distancia del Alto Valle— se modifica de manera significativa la matriz productiva regional, alterando de manera palpable el paisaje a partir del desmonte de las unidades productivas llamadas chacras y de las cuadrículas de álamos que rodean a las mismas -y que además ofician como barrera de vientos. Dicha modificación impacta en los modos de vida que hasta hace muy poco tiempo se conservaban. Por caso, la costa de los ríos ya no son lugares seguros de esparcimiento, y el agua y el aire presentan altos niveles de contaminación producidos por la modalidad extractiva llamada fractura hidráulica, que utiliza sustancias radioactivas y químicas y que, a su vez, crea la ficción de convivencia posible entre el *fracking*<sup>3</sup> y la fruticultura.<sup>4</sup> En los últimos años han aparecido enfermedades y afecciones hasta el momento desconocidas, la vibración de las máquinas ha generado que los pisos de las casas aledañas se quiebren; amén de los riesgos y daños ambientales que deja una tierra improductiva y saqueada.

La producción audiovisual documental aquí escogida da cuenta de esta crisis, la desnuda, la desenmascara mediante las estrategias narrativas y argumentativas del documental expositivo (Nichols, 2013), con una suerte de carácter periodístico (en palabras del propio realizador),<sup>5</sup> haciendo uso de la entrevista a distintos actores involucrados. A su vez, es una producción donde los viajes son motivo visual recurrente: se recorren rutas, y esos desplazamientos organizan el

3. Esta técnica de extracción hidrocarburífera desde el año 2011 está prohibida en Francia y en distintas regiones de España, Alemania, Italia, Bulgaria, Holanda y otros. Véase Observatorio Petrolero Sur [www.opsur.org.ar](http://www.opsur.org.ar) En la zona patagónica la fractura hidráulica no cuenta con licencia social (Cfr. Convenio 169 de la OIT), es decir las grandes empresas que llevan a cabo esta técnica no cuentan con la legitimidad, aprobación e involucramiento por parte de la comunidad donde se emplazan, más bien todo lo contrario: el desacuerdo y rechazo es rotundo.

4. Ciertamente la temática del *fracking*, lo que ocurre en Vaca Muerta, la brutalidad respecto al trato con los estratos terrestres y tanto más es motivo de distintos tratamientos artísticos. Por caso repárese en la instalación *Geonitus* que tuvo lugar en el Espacio Investigaciones del Futuro en Villa Lynch, provincia de Buenos Aires, 2024. Cfr. <https://www.pagina12.com.ar/770701-geonitus-el-fracking-desde-el-arte> Lo mismo cabe decir respecto a la muestra fotográfica *Territorios fracturados* de Pablo E. Piovano. Cfr. "Las fotos que no vemos de Vaca Muerta"

<https://opsur.org.ar/2022/03/15/18-3-las-fotos-que-no-vemos-de-vaca-muerta/>

5. Comunicación electrónica personal con fecha 24 de julio de 2024.



relato —el director y su equipo se trasladan desde el Alto Valle a la cordillera, y viceversa—. En el próximo apartado, avanzaremos en la caracterización general del documental, mencionando, además, sus espacios de circulación y exhibición.<sup>6</sup>

## II.

Bill Nichols afirma que el documental expositivo

[...] se dirige directamente al espectador, con títulos o voces que proponen una perspectiva o postulan un argumento [...] adopta[n] un comentario tipo voz de Dios (el hablante es escuchado, pero nunca visto) [...] es un modo ideal para transmitir información o movilizar apoyo dentro de un marco que preexiste a la película (2013: 192, 196).

Justamente, en *Cultivar el desierto* se trabaja con una voz *over* desencarnada y omnisciente, y en algunas pocas ocasiones una voz *off*, por ejemplo, cuando se entrevista a los vecinos; asimismo se utilizan registros directos, amarrando el relato al propio territorio, desde un crítico involucramiento socio-histórico y político por parte del realizador. Álvarez recorre la región, habla de y desde el propio territorio, conversa con los vecinos afectados por los daños de la industria hidrocarburífera, haciendo intervenir su voz y su mirada. En este sentido, Cleopatra Barrios *et. al.* (2022) hacen referencia a la idea de “territorialidad corporal”, recuperada de Víctor Arancibia. Dicha noción refiere a cómo se inscribe el cuerpo de los actores sociales en el territorio, al tiempo que el de los realizadores y, a la vez, el modo en que el mismo territorio es el lugar privilegiado para la circulación de las producciones. De esta manera, habría una “(re) inscripción en el territorio” (Barrios, *et. al.* 2022: 207), pues converge la territorialidad de todos los involucrados en el dispositivo audiovisual. En línea con lo planteado por los autores, el documental seleccionado pone “[...] en escena imaginarios marginales en conflicto y negociación con los discursos legitimados (por la Iglesia, el Estado, el poder político). De este modo, delinean una cartografía audiovisual que da cuenta de la complejidad sociocultural que caracteriza a las regiones” (Barrios, *et. al.* 2022: 204).<sup>7</sup> *Cultivar el desierto* plantea una problemática asociada a una crisis socio-ecológica y narra el actual escenario de la Norpatagonia en tiempos de devastación: si bien el título del documental lleva el verbo “cultivar”, lo que se deja ver allí es un espacio que se desmonta de manera acelerada, se altera su economía regional y modos de vida, y denuncia las políticas extractivistas, cuyas consecuencias son del orden de lo irreversible.

6. Respecto a las condiciones materiales de producción de *Cultivar el desierto*, corresponde señalar que el mismo no contó con subsidio ni financiamiento alguno. Se trató de una realización autofinanciada con fondos del director.

7. Si bien las reflexiones expuestas por los autores se enmarcan en un cine vinculado a la religiosidad popular, no obstante, al tratar temas del cine regional, muchas de sus postulaciones teóricas resultan por demás apropiadas para abordar el documental escogido.



*Cultivar el desierto* (2018) del realizador oriundo de General Roca (*Fiske Menuco*),<sup>8</sup> provincia de Río Negro, Mariano Álvarez, es un documental de 53 minutos que, a partir de una selección de fotografías de Carlos Encina y Evaristo Moreno,<sup>9</sup> se remonta a la denominada “Conquista del Desierto”<sup>10</sup> y establece una vinculación, desde un guion que se sostiene en la idea de territorio arrasado, con la reconocida “Fiesta Nacional de la Manzana”, que se celebra en febrero en la ciudad de General Roca.<sup>11</sup> El *film* se sitúa en un presente donde continúan vigentes aquellas lógicas de apropiación territorial bajo otras formas y estrategias, tales como la exploración y explotación de los ya nombrados hidrocarburos no convencionales que provoca, entre otros efectos, la diáspora de poblaciones enteras a las que se les vuelve inhabitable el territorio. Aquí territorio se entiende como aquello que no se limita a lo meramente geográfico, como podría ser desde una concepción moderna y mercantilista, sino lo que entrama relatos, vivencias, ancestros, memorias, historias, sonidos, aromas, imaginarios, etc. Es decir, el territorio desde esta perspectiva no es sinónimo de tierra. En este sentido afirma Arturo Escobar:

[...] los territorios son espacios-tiempos vitales de toda comunidad de hombres y mujeres; pero no sólo es eso sino que también es el espacio-tiempo de interrelación con el mundo natural que circunda y es parte constitutivo de él [...]. El

8. *Fiske Menuco* es el nombre de la localidad en voz mapuche. De un tiempo a esta parte, un sector de la sociedad ha optado por esta denominación como forma simbólica de acompañamiento a la lucha de este pueblo.

9. Carlos Encina y Evaristo Moreno fueron dos ingenieros que llegaron en 1882 a territorio patagónico por encargo de Julio A. Roca con el objetivo de realizar un relevamiento topográfico de la región. Sus fotografías han sido objeto de numerosos análisis y estudios, por caso los realizados por la historiadora del arte Marta Penhos (2013, 2016). A partir de estos trabajos, Penhos muestra cómo las fotografías tomadas a fines del siglo XIX contribuyen a construir el relato del territorio sur como desierto, vacío, a la vez que se monta un estereotipo del indígena como amenaza.

10. En 1879, al mando del General Julio Argentino Roca se produce la denominada “Conquista del Desierto” en la actual provincia de La Pampa y la zona de la Norpatagonia, que tenía como objetivo, entre otros, reforzar el desplazamiento y exterminio de las poblaciones indígenas asentadas en el territorio con el propósito de extender las fronteras y por ende el modelo económico agroexportador. Así, se llevó a cabo el genocidio de poblaciones enteras, el traslado de indígenas a campos de exterminio (como por caso la Isla Martín García en Buenos Aires), y muchos otros a museos como trofeos de guerra, exhibidos en vida, tal como le sucediera al cacique Inakayal y su familia que fueron llevados al, por aquel entonces reciente, Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata, del cual su director y fundador fue Francisco Pascasio Moreno. Numerosos son los trabajos que abordan esta temática, por caso el de Diana Lenton en “La “cuestión de los indios” y el genocidio en los tiempos de Roca: sus representaciones en la prensa y la política”; en *Historia de la crueldad argentina. Julio Argentino Roca y el genocidio de los pueblos originarios* (2010), volumen coordinado por Osvaldo Bayer. Véase también de Paz Escobar “La Patagonia y su pasado según *Guerreros y cautivas* y *Flores amarillas en la ventana*” (2011), ya que en estos *films* la historiadora explora cómo se construye la Patagonia de finales del siglo XIX y principios del XX: finalización de la “Conquista del Desierto”, expansión del Estado-Nación y huelga obrera en la Provincia de Santa Cruz.

11. La ciudad de General Roca, situada en la provincia de Río Negro, se caracteriza por ser la capital de la producción de manzanas. Por este motivo desde la década del '60, anualmente se celebra dicha fruta en el marco de una fiesta popular en tiempos de cosecha.

territorio se concibe como algo más que una base material para la reproducción de la comunidad humana y sus prácticas [...] Cuando se está hablando de una montaña o una laguna o un río como ancestro o como entidad viva, se está referenciando una relación social, no una relación de sujeto a objeto (2015: 33).

Lo expuesto por Escobar refuerza lo dicho anteriormente respecto a cómo se entiende el territorio, pues pone en tensión perspectivas de procedencias disímiles e inconmensurables. Por ejemplo, la relación social a la que alude Escobar no es compatible con la perspectiva de expropiación propia del ordenamiento hegemónico.

Mediante entrevistas a distintos vecinos, en *Cultivar el desierto*, Álvarez estructura el relato en los tres días de la ya mencionada “Fiesta Nacional de la Manzana”, mostrando la situación paradójica que se da entre la celebración de una fruta que, sin embargo, está en vías de extinción. La fiesta se diseñó, desde sus inicios, en torno a la figura del colono y los primeros pobladores, reivindicando, precisamente, aquellas narrativas sostenidas por las fotografías de la Conquista.



**Imagen 1.** *Cultivar el desierto* (Mariano Álvarez, 2018)

En virtud de lo dicho, se selecciona este fotograma ya que en el mismo se deja ver proyectado en el fondo del escenario principal de la “Fiesta de la Manzana” en sus primeras ediciones, el emblemático cuadro del artista Juan Manuel Blanes titulado *Ocupación militar del Río Negro por la Expedición bajo el mando del General Julio A. Roca* (1889). El mismo ha contribuido, en el mundo del arte y los relatos históricos, al discurso legitimador de la “Conquista del Desierto”, por lo que no puede omitirse la importancia de esta imagen que refuerza la importancia de la figura del colono y los primeros pobladores, mencionadas más arriba.

Cabe destacar que desde el momento en que las fotografías de la Conquista fueron tomadas han colaborado a construir un imaginario que se consolida en tanto realidad, en principio incuestionable: en efecto, su importancia radica, entre otras cuestiones, en que son las primeras de las que se tiene registro tanto del paisaje como de los habitantes de este territorio y que, ya en los primeros tiempos, operaron bajo el *status* de documento. Hace aproximadamente una década estas imágenes devinieron de documento histórico a insumo artístico al ser retomadas e intervenidas por prácticas visuales y audiovisuales contemporáneas. Por caso cabe mencionar *Desmontaje* (2016, Colectivo URS) obra de sitio específico realizada en el Museo Estación Cultural (MEC) de la localidad de Fernández Oro, provincia de Río Negro. *Desmontaje* consistió, precisamente, en des-montar las fotografías que referían a la “Conquista del Desierto” antes expuestas, dejando la marca que por el paso del tiempo quedara en la pared, pintándose de blanco el resto, y reforzando así la huella en ese espacio de cierta sedimentación discursiva que la intervención terminó por poner en evidencia. También se dejaron los epígrafes que acompañaban las fotografías, generando una dinámica de presencia-ausencia y desestabilizando la unidireccionalidad del relato histórico. A partir de estas intervenciones y discursos curatoriales se cuestionó aquel imaginario paradigmático y se abrió/abre al debate por fuera de las narrativas hegemónicas, visibilizando las memorias indígenas.<sup>12</sup> Es significativo pensar aquí en esta cuestión, pues fueron justamente estas memorias las sofocadas por los relatos oficiales. Las mismas cobran otra dimensión y otro alcance en escenario latinoamericano, a partir de la presencia de las luchas indígenas sobre inicios y mediados de la década del 90 del siglo pasado; precisamente en tiempos en los que se procuró su silenciamiento.

En el pasado, las fotografías procuraron respaldar la legitimidad de un proceso socio-político violento, configurando cierto régimen de visibilidad asociado al relato triunfalista de la “Conquista del Desierto” que ficcionalizó un territorio como “vacío”, y silenció las implicancias de su ocupación.<sup>13</sup> Entender el territorio como vacío conlleva a pensar que, en efecto, no había nada, es decir: no solo estaba “deshabitado”, sino que era un espacio improductivo, una mera estepa, esperando a ser poblada y vuelta zona productiva (rentable) cuestiones que, como han señalado los revisionismos históricos, no fueron así.

En el presente, producciones audiovisuales como la que nos ocupa, releen esas imágenes de modo crítico, desnudando sus condiciones de posibilidad, y tensionando la continuidad de un tipo de lógica de apropiación/expropiación del territorio a expensas del daño a las comunidades humanas y no humanas. Resulta interesante llevar a cabo una lectura en contrapunto entre las imágenes del pasado lejano de apropiación e “invención utópica” del paisaje; y aquellas del presente que no solo ponen en tensión la narrativa estable del ayer, que se pretendía real,

12. Parte de lo aquí mencionado integra el anteproyecto, primera formulación de investigación del Doctorado en Artes, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba que lleva por título: “Identidades territorializadas y memorias visuales locales: disputas de sentido en el arte de la Norpatagonia desde el Bicentenario al presente”.

13. Entre distintos investigadores que han trabajado esta temática desde ópticas diversas cabe hacer mención a Verónica Tell, Carla Lois, Paola Cortés-Rocca, Pedro Navarro Floria y Julio Vesub.



sino también asientan un “registro distópico” de un territorio en proceso de arrasamiento. Así, el contrapunto está entre la utopía de un ayer ficcional y la devastación irrefutable del presente.

En *Cultivar el desierto* no sólo es la elocuencia de las imágenes, sino la palabra de las personas aquello que cuenta del desierto que vendrá: se busca su testimonio para dar cuenta de una realidad que les afecta en primera persona. Miran a cámara, o a quien pregunta (del que solo escuchamos su voz), se muestran, se exponen, relatando su indignación y rechazo a estas formas extractivistas, disfrazadas de productivas, que arruinan sus vidas y les quitan, otra vez, el derecho a permanecer en sus tierras, desde una idea de pertenencia distinta a la moderna. Como menciona la autoridad de la comunidad mapuche Paicil Antriao en el documental, todo lo que tienen está en su territorio, pues, resguardar su territorio es resguardar la memoria, cuestión central a este trabajo que se abordará más adelante.

Podría pensarse que ese desierto que vendrá, que deja verse en los alrededores de los emplazamientos de las torres de *fracking*, dialoga con esa construcción del paisaje como vacío que muestran las fotografías de fines del siglo XIX que utiliza Álvarez al iniciar el *film*. En este sentido, Paz Escobar y Claudia Bossay (2019) hacen referencia a la “imaginación en el cine sobre/del pasado”, planteando que la imaginación en el audiovisual colabora a la construcción de un ayer cuando se utilizan modos estilísticos, narrativos, estéticos que posibilitan abrir interpretaciones diversas sobre el espacio y el tiempo, permitiendo la configuración de, lo que ellas llaman, “mapas imaginarios”. Los mismos habilitan a tramar disputas que se ven trasladadas en diversas formas de habitar el territorio. Ahora bien, en el caso de *Cultivar el desierto*, Álvarez se sitúa en un presente de expoliación, retoma el ayer mediante las fotografías e invita a imaginar un futuro no deseable. Esto no solo forma parte de la estructura narrativa del *film*, sino que mediante los distintos planos generales y aéreos que utiliza, ese desierto que vendrá ya se deja ver en el brutal desmonte. Entonces, hay una lógica que se mantiene: en un pasado se ficcionalizó la idea de vacío como espacio a ser “habitado”, cultivado; hoy se ficcionaliza la idea de “convivencia armoniosa” (fruticultura/industria hidrocarburífera) que ahora sí dejará un desierto inhabitable, devastado, dado que se sacrifica el territorio, con todo lo que ello implica: su paisaje, sus vidas, su memoria, su identidad en pos del beneficio de unos pocos. De esta manera, las estrategias narrativas y visuales utilizadas por el director dejan al descubierto su propio posicionamiento crítico ante este presente. Si bien hace uso del modo expositivo del documental para acercar la temática al público en general, se aparta de la mera descripción, se involucra, reflexiona e impugna estas lógicas extractivistas moderno-coloniales. En este sentido, podría pensarse que una de las estrategias que utiliza para salirse de lo meramente descriptivo y expositivo es aquella que aplica para dar cuenta de cuándo trabajan y funcionan las torres de *fracking*. Dice Álvarez que la noche es el “mejor momento”, como si de esconderse se tratara, pero la exuberante iluminación de las torres y el ruido estridente y ensordecedor hace que esto no sea posible. Dado que es imposible acceder a las localizaciones de dichas torres, por su marcada seguridad y vigilancia, el director utiliza como recurso visual y sonoro los mecanismos y engranajes metálicos del parque de diversiones de la “Fiesta de la Manzana”, cuyos estrépitos de lata y metal operan como metáfora de aquel ruido monstruoso propio de la fractura.



**Imagen 2.** *Cultivar el desierto* (Mariano Álvarez, 2018)

A partir de lo hasta aquí dicho, a continuación, se presentarán aportes conceptuales que permiten leer el documental a la luz de tramas categoriales complejas, que enriquecen y a la vez ponen en tensión nuestra interpretación.

### III.

En la “Introducción” de su libro *Visto y no visto* (2001), Peter Burke afirma que la imagen es *per se* un documento histórico y, en tanto tal, colabora a construir la historia ya que aporta datos e información, y opera como testimonio de un tiempo pasado que reconstruye y recrea escenarios que, de otro modo, sería imposible conocer. En este sentido, las imágenes son consultadas como fuente documental a partir de las cuales leer e interpretar ciertos aspectos contextuales. El problema radica cuando la imagen se instala como *lo real*, en principio, incuestionable.

En efecto, las fotografías tomadas a fines del siglo XIX se han ubicado como lo fidedigno y lo real, y se vuelve sobre ellas una y otra vez de modo acético: esto es, con un problemático “déficit epistémico”, una idea propuesta por Clara Kriger y Pablo Piedras (2012), para pensar el cine documental que utiliza imágenes de archivo, que nos sirve para pensar en las inercias y automatismos de los usos (y abusos) de las imágenes. Los autores sostienen que el déficit epistémico, se presenta “[...] toda vez que los films no cuestionan el acervo audiovisual en sus significaciones inmanentes y en el tipo de conocimiento que vehicula y, asimismo, no indagan las condiciones originales de producción de los materiales utilizados” (Kriger y Piedras, 2012: 94). En efecto, *Cultivar el desierto* opera en sentido inverso ya que al retomar las fotografías de fines del siglo XIX contribuye a desmontar imaginarios y a cuestionar narrativas hegemónicas



que continúan vigentes. Al inicio del *film*, la voz *over* del mismo director afirma que aquellas imágenes “[...] no son simples fotografías de paisajes, sino que son la muestra de la máxima herencia de aquellas campañas militares: ‘la tierra’” (min. 1.29). Del mismo modo, al referirse al presente de este espacio geográfico hace referencia a “tierras dominadas”: todas estas son expresiones que refuerzan su mirada crítica y profunda sobre la problemática que plantea respecto al modo en el que opera el poder bajo una lógica expoliatoria.

Asimismo, *Cultivar el desierto* permite ser abordado haciendo uso del concepto de anacronismo. Se toma esta categoría a partir de la propuesta de George Didi-Huberman<sup>14</sup> (2011) en su libro *Ante el tiempo*, entendiéndola como una herramienta de lectura de las imágenes en una clave no secuencial ni lineal, sino a partir de entramados temporales. Se trata de una concepción no cronológica del tiempo, que no puede atarse a medidas exactas. Afirma el autor que “Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar [...] la mezcla [...] de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen” (Didi-Huberman, 2011: 40). La riqueza de esta categoría, dice Didi-Huberman, consiste en una “[...] irrupción o aparición del tiempo [...]” (2011: 43). En el *film* esta irrupción se presenta cuando Álvarez utiliza como estrategia visual el ir y venir en distintos tiempos, a través del montaje: el pasado de la Conquista, el pasado y presente de la “Fiesta de la Manzana”, el presente de la expoliación abriendo las puertas a la imaginación de un futuro incierto. A su vez, deja verse en la alternancia de imagen y sonido, por ejemplo, en el minuto 5.34: mientras el audio remite a material de archivo televisivo de las primeras décadas de celebración de dicha fiesta —donde se pondera la manzana y con ella la actividad frutícola como matriz productiva que llevaría a la región al progreso y a un futuro promisorio— en la imagen predominan archivos de noticieros de la zona, de reciente difusión, que dan cuenta de la crisis que dicha producción atraviesa, mediante los grafismos propios de este formato y mostrando toneladas de fruta tiradas y desperdiciadas a los costados de las rutas. De esta manera se concibe la historia desde un ahora, en una relación dialéctica, y dado que no hay linealidad se complejiza la temporalidad: pasado, presente y futuro se cruzan, se mezclan, se encuentran, dialogan y, a su vez, se rompe con la secuencialidad del relato.

Se sigue de lo dicho que el tiempo atravesado por el anacronismo nos introduce en la noción de montaje, de superposición y a su vez de memoria. El concepto de memoria puede ser visto en sus múltiples dinámicas y relaciones; siguiendo a Elizabeth Jelin el mismo puede ser tenido como “[...] recurso para la investigación, en el proceso de obtener y construir ‘datos’ sobre el pasado” (2002: 63). Asimismo, este concepto es de suma importancia en el rol que todo trabajo histórico puede tener para “[...] ‘corregir’ memorias equivocadas o falsas” (2002: 63). Y, por último, la memoria puede devenir ella misma en objeto de investigación o de estudio. En *Cultivar el desierto* se ponen en escena

14. Cabe mencionar que Didi-Huberman al pensar en esta noción está retomando lo planteado a principios de siglo XX por Walter Benjamin en relación al concepto de historia. Sostiene este autor la idea de pensar la historia a “contrapelo” y “[...] hacer saltar el *continuum* de la historia” (Benjamin, 2009: 149); utiliza la obra de Paul Klee titulada *Angelus Novus* para dar cuenta cómo el ángel desde su presente mira hacia atrás, lo sucedido, lo vivido, las ruinas que escapa a la idea de olvido propia de un relato que responde al progreso histórico.



tramas de memoria donde se cruzan aquellas que han legitimado un proceso de ocupación, al tiempo que recuerdos de una fiesta popular y memorias de los pueblos originarios, que hoy alzan su voz. Descifrar esta trama es justamente un trabajo, en términos de Jelin. Aparecen, de este modo, capas de memoria, se irrumpe el curso de la historia cronológica y, asimismo, en relación a la imagen se interrumpe el curso normal de la representación, y esto, por cierto, se advierte en la estructura del relato del documental en cuestión. De esta manera, aparece el síntoma que trae el recuerdo de otra cosa y desordena el acontecer normal de la habitualidad, que implica una dinámica, ya que es un hecho del pasado que está en constante movimiento. Así lo explica Didi-Huberman:

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transiciones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado” [...] Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (2011: 60).

En esta cita aparece la noción de montaje, mencionada más arriba, entendiéndolo como el encuentro de tiempos heterogéneos que hace circular el sentido, generando una imagen entrecortada, pues es un pasado que se encuentra con un presente. Desde esta perspectiva filosófica Didi-Huberman se ubica en una nueva percepción de la historia que disrumpe con el evolucionismo y el progreso, perforando la contemporaneidad y desarmando toda secuencia lineal.

Ahora bien, el *film* de Álvarez resulta compatible con esta herramienta analítica, ya que constantemente confronta tiempos históricos disímiles y desordena el relato. Cuando pareciera que nos va a situar en un presente de expropiación territorial por la injerencia de la industria hidrocarburífera, recurre a las fotografías de fines del siglo XIX de los ya nombrados Encina y Moreno, y hace una lectura de esas fotografías por encontrar allí claves para hablar de la devastación del hoy. Utiliza esas imágenes que sostenían la idea de un vacío a ser ocupado legitimando así la campaña militar, para mostrar cómo en el presente la instalación de las locaciones donde se ubican las torres de *fracking* nos llevan a un vacío/desierto que no lo fue pero que vendrá. A su vez, recurre a la “Fiesta Nacional de la Manzana” como ficción que, al analizar este contexto, nada tiene de celebración colectiva.

Dicha estrategia presenta estas capas de memoria, esta posibilidad de lectura de las imágenes en diferentes tiempos históricos, que nos invitan a construir nuevos sentidos del pasado, nuevos relatos que no “superan” al anterior, sino que lo complementan, complejizan, desordenan, dislocan.<sup>15</sup> Así el tiempo se vuelve heterogéneo, en movimiento, estableciendo un diálogo

15. Una operación similar a lo que aquí se viene planteando ocurre con la obra *Geometría sagrada* de Tomás Espina en referencia al monumento a Julio A. Roca emplazado en el Centro Cívico de la ciudad de San Carlos Bariloche, Río Negro. Al respecto consúltese Rosas, Mauro Pehuén y Sartino, Lucía (2023).



constante entre distintas temporalidades. El anacronismo, desde esta propuesta, es la estrategia que aparece en el audiovisual a efectos de, paradójicamente, mostrar la continuidad de una lógica moderno-colonial, cuestión que es expresada al finalizar el documental: “La conquista persiste, lo que cambia es su forma” (min. 50.00).

## Cierre

Para cerrar resulta oportuno tomar lo planteado por Ana Laura Lusnich *et. al.* (2022) en *Cines regionales en cruce*. En dicho texto las autoras hacen referencia al estudio de los cines regionales y la importancia en reparar en las problemáticas, imaginarios, dinámicas, universos simbólicos propios de cada región que se ven representadas en realizaciones audiovisuales. Las autoras sostienen: “Buscamos abordar la producción audiovisual regional, para detectar la constitución de formas narrativas y espectaculares específicas y la construcción de identidades locales o regionales [...]” (Lusnich, *et. al.*, 2022: 20). Justamente, en el documental escogido se muestra una problemática en principio local, que afecta y atañe a una región y una comunidad en particular y con ello su construcción identitaria pero que, como mencionamos al comienzo, excede dicho escenario poniendo en tensión modos y lógicas moderno-coloniales transversales. Entonces, en lo que a estudios sobre cine refiere, apostar a la descentralización es de suma importancia ya que se produce conocimiento de, desde y con los territorios.

Asimismo, tal como menciona Nichols “[...] en los documentales encontramos historias y propuestas, evocaciones o descripciones, que nos ayudan a ver de nuevo el mundo” (2013: 63). Indudablemente, esto se evidencia en la propuesta de Álvarez, pues le interesa mostrar cómo, bajo otras máscaras, la lógica del exterminio y expropiación territorial sigue vigente hasta nuestros días e intenta enmascararse en la ficción de la armoniosa convivencia productiva. El director del documental no solamente representa los intereses o, en este caso, la problemática de una región, sino que busca desplegar el tema, ponerlo en evidencia, influir e interpelar la opinión pública (y con ello el imaginario colectivo), generando incomodidad y contribuyendo a la posibilidad de acciones de resistencia local, a partir de su circulación en espacios de festivales y en ámbitos educativos y gremiales,<sup>16</sup> todos críticos anti-extractivistas. Esto puede vincularse con el título del capítulo de Nichols, “¿Por qué los problemas éticos son centrales para el cine documental?”, ya que en el caso seleccionado y frente a la urgencia que la conflictividad reviste, el alcance ético y el involucramiento no pueden estar ausentes. A su vez, dicho compromiso es con las personas que brindan sus testimonios y permiten que se los documente con nombre y apellido, abriendo las puertas de sus vidas, su casa y su realidad.

---

“Teatralidad y puesta en escena: operaciones artísticas contemporáneas para pensar la agonía de la modernidad” en *Modernidad barroca y capitalismo. Debates sobre la obra de Bolívar Echeverría*, vol. 2. México: UNAM.

16. El *film* se ha proyectado en espacios tales como: museos regionales, distintas facultades de la Universidad Nacional del Comahue y ámbitos sindicales, entre otros.

Queremos finalizar del mismo modo que comenzó este trabajo: preguntarnos frente a este escenario de devastación ¿dónde queda la continuidad de la vida? ¿Es posible, acaso, pensar en otros futuros posibles desde la Norpatagonia? Sin intenciones de terminar esta reflexión de modo apocalíptico, atender a la potencia de producciones audiovisuales como la que aquí se presenta da cuenta de la urgencia que implica la crisis socio-ecológica en escenario de la Norpatagonia, la rapidez con la que avanza y la importancia y necesidad de defender la vida frente a estas políticas que hoy nos sacuden (y empobrecen). Podría entenderse este documental como una “pedagogía de la resistencia”,<sup>17</sup> pues se trata de cultivar vida allí donde lo que aparece ante nosotros es la muerte. En este sentido, se procura generar estrategias y aprendizajes en pos de dignificar la vida y la tierra, pues *Cultivar el desierto* opera como dispositivo audiovisual que puede ser tenido como espacio político-creativo de denuncia, impugnación y resistencia.

## Bibliografía

- Barrios, Cleopatra, Pablo Lanza y Franco Passarelli (2022). “Santo cine: religiosidad popular y territorio en experiencias fílmicas regionales”. Ana Laura Lusnich, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (compiladoras). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bandieri, Susana y Blanco, Graciela (2014). “La fruticultura en el Alto Valle de río Negro. Auge y crisis de una actividad capitalista intensiva”. *Revista De Historia*, 2, (127–141).
- Benjamin, Walter (2009). “Sobre el concepto de historia” en *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Burke, Peter (2001). “Introducción” en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Didi-Huberman, George (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Escobar, Arturo (2015). “Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”. *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 41, (25-38).
- Escobar, Paz (2011). “La Patagonia y su pasado según *Guerreros y cautivas* y *Flores amarillas en la ventana*”. *Imagofagia: revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual ASAECA*, n° 4.
- Escobar, Paz y Bossay Claudia (2019). “Espacios, territorios e imaginación en películas sobre/ del pasado”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Imágenes, memorias y sonidos*.
- Freire, Paulo (1972). *Pedagogía del Oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema*. Consonni: Buenos Aires.

17. Cabe poner la pedagogía de la resistencia en directa relación con pedagogías que critican y resisten, valga la redundancia, el actual estado de cosas. Se reconoce en las mismas la herencia pedagógica de Paulo Freire con su *Pedagogía del Oprimido* al tiempo que las perspectivas críticas que ponen en tensión la herencia colonial inscripta en el proceso enseñanza-aprendizaje. Cfr. Freire, Paulo (1972) *Pedagogía del Oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.



- Jelin, Elizabeth (2002). "Historia y memoria social" en *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Kruger, Clara y Piedras, Pablo (2012). "Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino". *Archivos de la filmoteca* 70, (93-106).
- Lenton, Diana (2010). "La "cuestión de los indios" y el genocidio en los tiempos de Roca: sus representaciones en la prensa y la política". Osvaldo Bayer (coord.) *Historia de la crueldad argentina. Julio Argentino Roca y el genocidio de los pueblos originarios*. Buenos Aires: RIGPI.
- Lusnich, Ana Laura, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (2022). "Hacia una interpretación descentralizada del estudio del cine y del audiovisual en Argentina" en *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Melendo, María José y Cabrera, Gustavo J. (2022). *Estallar el borde. Estudios situados sobre poéticas artísticas contemporáneas*. Viedma: Editorial UNRN.
- Nichols, Bill (2013). "¿Por qué los problemas éticos son fundamentales para el cine documental?" y "¿Cómo diferenciamos entre documentales? Categorías, modelos, y los modos expositivo y poético del cine documental" en *Introducción al documental*. México: UNAM.
- Penhos, Marta (2017). "Las fotografías del álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje" en *Patrimonios Visuales Patagónicos. Territorios y sociedades*. CABA: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Penhos, Marta (2014). "Las imágenes de frente y de perfil, la «verdad» y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días". *Memoria Y Sociedad*, 17(35), (17-36).
- Rosas, Mauro Pehuén y Sartino, Lucía (2023). "Teatralidad y puesta en escena: operaciones artísticas contemporáneas para pensar la agonía de la modernidad" en *Modernidad barroca y capitalismo. Debates sobre la obra de Bolívar Echeverría*, vol. 2. México: UNAM.
- Vindel, Jaime (2020). *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Barcelona: Arcadia.

### **Filmografía**

*Cultivar el desierto* (Mariano Álvarez, 2018) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XwfUGQewGnA>

**Lucía Sartino** (Instituto Universitario Patagónico de las Artes; Universidad Nacional del Comahue)

lusartino@gmail.com

Reside en el Alto Valle de Río Negro, Argentina. Es Licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA); Diplomada en Arte y Educación por la Universidad



Nacional de San Martín (UNSAM); Doctoranda en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Su anteproyecto de tesis lleva por título “Identidades territorializadas y memorias visuales locales: disputas de sentido en el arte de la Norpatagonia desde el Bicentenario al presente”. Docente del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA) y de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Integrante del proyecto de investigación “Expansión de itinerarios decoloniales: narrativas rivales de futuros posibles ante la devastación antropogénica” (UNCo). Participa periódicamente en eventos académicos en carácter de expositora y acredita publicaciones de su autoría. Sus líneas de interés giran en torno al campo audiovisual desde perspectivas teóricas contemporáneas que posibilitan vincular las categorías de memoria, territorio e identidad.

# *LA NATURALEZA COMO VÍNCULO*

## *NARRATIVAS AMBIENTALES EN EL CINE DOCUMENTAL LATINOAMERICANO*

**POR KAREN DE VILLA**

**Nature as a bond**

**Environmental narratives in Latin American documentary cinema**

### **Resumen**

El cine documental latinoamericano de los últimos años propone valiosas y diversas narrativas acerca del vínculo entre lo humano y lo natural que permiten hacer una aproximación a una tipología atravesada por un eje decolonial: se hace patente que la crisis climática no es más que la culminación de las crisis que han existido en el continente americano desde que se le ha considerado como tal, es decir, el colonialismo, el extractivismo, el exterminio y el olvido de los saberes indígenas. Así, este artículo se propone recorrer siete casos de documentales latinoamericanos para explorar la representación de los vínculos entre lo natural y lo humano, en el contexto de las crisis antes enunciadas, para establecer una tipología enunciativa —más no limitativa— que ofrece una visión panorámica de sus narrativas ambientales. Para ello, el corpus de análisis está conformado por documentales emblemáticos realizados entre 2017 y 2024 en México, Bolivia, Colombia, Nicaragua, Ecuador y Brasil. Se trata de piezas que, a través de diversas temáticas, tratamientos, modalidades y formas de representación, permiten hacer hallazgos acerca de los vínculos entre lo humano y lo natural, desde diferentes aristas políticas, étnicas, espirituales y científicas, en nuestros días.

**Palabras clave:** cine documental, documental ambiental, América Latina, pueblos originarios, ecología.

### **Abstract**

Latin American documentary cinema in recent years proposes valuable and diverse narratives about the bond between the human and the natural that allow us to approach a typology crossed by a decolonial axis: it becomes clear that the climate crisis is nothing



more than the culmination of the crises that have existed on the American continent since it has been considered as such, that is, colonialism, extractivism, extermination and oblivion of indigenous knowledge. This article aims to review seven cases of Latin American documentaries to explore the way in which the bond between the natural and the human is represented. Through an enunciative —but not limiting— typology this paper offers a panoramic vision of said environmental narratives. To this end, the analysis corpus is made up of emblematic documentaries made between 2017 and 2024 in Mexico, Bolivia, Colombia, Nicaragua, Ecuador and Brazil. These are pieces that, through various themes, treatments, modalities and forms of representation, allow us to make findings about the bond between the human and the natural, from various political, ethnic, spiritual and scientific angles, in our days.

**Keywords:** Documentary film, Nature documentaries, Latin America, Indigenous Peoples, Ecology.

## El documental ambiental latinoamericano

La creación de cine documental ambiental en América Latina supone una intersección coyuntural que resulta relevante, no solo para los medios audiovisuales, sino también para la etapa histórica que atravesamos como especie humana frente al cambio climático y la inminente extinción masiva de especies. Este subgénero del documental, al contener cruces entre diversas narrativas sobre el estado de la cuestión medioambiental, social, política, ecopsicológica y de los pueblos originarios, arroja interesantes hallazgos acerca de las posibilidades del mundo histórico, es decir, posibilidades sobre cómo habitar el planeta en nuestros días. Sin embargo, estas narrativas alternativas a menudo quedan invisibilizadas frente a las hegemónicas, propias del cine comercial y de otros medios audiovisuales.

A pesar del incremento en la cantidad de producciones anuales que posibilita la era digital, el documental ambiental difícilmente llega a audiencias masivas, a menos que éste sea concebido de antemano para alguna plataforma de *streaming*. En cambio, el documental de corte autoral frecuentemente ve limitada su exhibición a los circuitos de festivales (en muchas ocasiones especializados en medio ambiente) debido a dificultades de distribución. Es decir, gran parte de esta producción queda fuera de la vista de las audiencias después de su estreno en cines. Esto supone una posible pérdida para la construcción de imaginarios colectivos, en los cuales predomina la narrativa de que no hay mucho que hacer frente a la crisis climática o bien, la de que la tecnología podrá resolverlo todo. Por ejemplo, filmes como *Interstellar* (Christopher Nolan, EUA, 2014) o *Don't look Up* (Adam McKay, EUA, 2021) ponen de frente la eventual imposibilidad de habitar el planeta debido a factores naturales o ambientales, solamente para reforzar la idea de que la solución más sencilla es que una élite migre a un nuevo planeta antes de siquiera pensar en la posibilidad del fin del capitalismo o del decrecimiento económico. Así, ciertas narrativas de ficción, impulsadas por agendas e ideologías hegemónicas, se reafirman a tal grado que parecen anular o invisibilizar narrativas documentales sobre otras posibilidades de realidad en nuestro mundo histórico actual.



Frente a estas ideologías que se han reafirmado una y otra vez, el documental ambiental, irónicamente, puede ser percibido por las audiencias como inverosímil. Lo mismo ocurre con las narrativas ecológicas, científicas y técnicas que abordan la imperiosa necesidad de adoptar nuevas formas de vivir la cotidianidad dada la crisis climática. Así, por ejemplo, en *Insides Bill's Brain*, Bill Gates muestra como una gran innovación el diseño de un baño seco de alta tecnología y de un costo de 50 mil dólares, el cual permitiría el ahorro de grandes cantidades de agua en el futuro, una vez lograda su fabricación masiva (y, podemos inferir, su industrialización y monopolización a través de la propiedad de una patente, como sucedió con el automóvil, la computadora y el teléfono inteligente). En contraste con lo presentado en esta miniserie documental producida por Netflix y dirigida por Davis Guggenheim (*An Inconvenient Truth*, 2006), la tecnología del baño seco de uso habitual en comunidades ecológicas no requiere mucho más que conocimiento biológico-ecológico, voluntad y contenedores con tapa<sup>1</sup>. Lo anterior posiblemente sirva de analogía del estado de la cuestión de las narrativas audiovisuales ambientales de nuestros días.

El propósito de este artículo es disertar en torno a los diálogos que establece el documental ambiental en América Latina con su mundo histórico (Nichols, 1997), para lo cual es de gran importancia observar el tipo de vínculo que se establece entre el ser humano y la naturaleza, medio ambiente, Pachamama<sup>2</sup>, o cualquier otro denominativo que podamos darle al planeta Tierra en nuestra región, para lo cual nos permitimos recurrir no solamente a bibliografía académica, sino a saberes ancestrales o permaculturales que históricamente no han tenido gran resonancia en el mundo académico humanístico o científico.

La selección del corpus audiovisual responde a un periodo que va de 2017 a 2024, el cual arroja cierta amplitud temática, estilística y de dispositivos (Bedoya, 2020), así como variedad geográfica, étnica y de lenguas. Sin embargo, este corpus tiene la limitación del acceso que plantea la propia distribución de los filmes. Además, hemos procurado incluir distintos esquemas de producción que van desde el cine para plataformas de *streaming* hasta el cine de creación colectiva independiente.

## La naturaleza como vínculo

Nuestra sociedad moderna, construida sobre una historia de extractivismo y pueblos colonizados, instauró la experiencia de lo natural como algo utilitario, algo que debe ser dominado y modificado siguiendo una curva de productividad infinitamente ascendente. Este

1. Este saber es ampliamente utilizado en construcciones ecológicas para evitar el uso de drenajes y, con ello, la contaminación del agua, pues se trata de la conservación del proceso natural que convierte la materia orgánica en composta. De esta manera se devuelven los nutrientes que provienen de los alimentos al suelo, con lo cual se mantiene la fertilidad de éste. El costo de esta ecotecnia puede adaptarse a las necesidades de quien la implemente, ya que puede construirse con un par de cubetas o cubos con tapa, puede tratarse de retretes porcelanizados con separación que dan a una cámara diseñada dentro de la propia construcción, o bien, pueden ser dispositivos más sofisticados que incluyen un incinerador.

2. "Madre Tierra" en aymara y quechua.

delirio propio del patriarcado, el monoteísmo y el capitalismo propone que los individuos se encuentran separados de su medio natural. En contraste, para numerosos pueblos originarios, ambientalistas, científicos, comunidades y personas sensibles, solamente basta observar con detenimiento los procesos naturales para concluir que no existe más que naturaleza, ya sea en condiciones de disponibilidad o indisponibilidad para la continuidad de la vida. Sin embargo, la *herida de separación* entre lo humano y la naturaleza se hace patente en el estado mental de la sociedad y en el deterioro medioambiental del planeta. Es decir, observar la pérdida de este vínculo puede ser fundamental para restaurar, crear o adoptar formas de cotidianidad alternativas como las que a menudo muestra el documental ambiental.

Para la psicología, los vínculos afectivos, en especial, con la madre, “sirven para estructurar la realidad del individuo, sirven como marco de referencia, estableciendo límites y prohibiciones” (Burutxaga et al., 2018: 5). En el caso del vínculo con la Tierra, no se trata de una metáfora sino de un sistema completo y viviente que hace posible la vida, incluyendo la humana; es decir, cumple con el papel de madre. La negación de este hecho quizás responde más a la racionalización como mecanismo de defensa que a la razón, dado que no puede haber razón en la autodestrucción.

Por otra parte, la ecocrítica (González de Arce, 2024) ha sentado las bases para el abordaje de la cuestión ambiental no sólo en la literatura, sino también en las artes visuales y en el cine. Del mismo modo, la ecopsicología<sup>3</sup> es un campo de estudio que bien puede abonar a la cuestión, ya que en él convergen la psicología y la ecología para estudiar los procesos de relación entre la psique humana y la naturaleza a fin de acompañar procesos terapéuticos y de duelo frente a nuestro contexto medioambiental. Desde un punto de vista ecopsicológico, el vínculo entre el ser humano y la naturaleza posibilita la salud, sin embargo, para los fines de esta disertación, más allá de determinar lo saludable del vínculo, nuestro interés se centra en establecer una categoría de análisis (Paniagua, 2007) compatible con diversas concepciones del mundo que permita hacer hallazgos acerca de las representaciones de lo natural que se dan en el documental latinoamericano.

## El documental y la tendencia a la hiperestetización

Si bien es claro que el cine documental se construye con los mismos elementos formales que el cine de ficción —es decir, a través de recursos narrativos y fílmicos— tradicionalmente, el documental dispone de dispositivos, marcadores (De Villa Magallón, 2024) y estilos que le diferencian. Es decir, las condiciones de precariedad (Ídem) y la imprevisibilidad del mundo histórico al que hace referencia el documental ponen el énfasis en esa relación, ese *vínculo*. Sin embargo, siguiendo la cartelera actual, parece existir una tendencia a difuminar dicho lazo y disponer de “mejores” recursos estéticos que parecen estar acercando a un buen número de películas documentales hacia el cine de ficción con actores naturales. Si bien esto no deja de ser

3. El término fue acuñado por Theodore Roszak en el libro *The Voice of the E.A.R.T.H.* (1992).



válido ni resta valor en lo absoluto a estos dispositivos, en el caso del cine ambiental quizás esta tendencia nos aleja de ciertos tipos de representación, sobre todo porque es menos probable que documentales de alto presupuesto, tan ficcionalizados y controlados surjan de agentes no pertenecientes directamente al gremio o industria cinematográficos, como pueblos originarios, comunidades ecológicas, líderes sociales o ambientales. Es decir, el documental insurrecto sigue quedando fuera del alcance, incluso para especialistas y públicos asiduos. Además, es posible observar que el cine de plataformas tiende hacia la estandarización de formatos y estructuras, en donde recursos como entrevistas, recreaciones y grandes planos generales grabados con drones se repiten una y otra vez, de formas muy similares.

Aunado a lo anterior, a menudo el estudio, la valoración y la crítica del cine documental se enfocan primordialmente en los recursos estéticos propios del cine de arte. Podríamos inferir que las modalidades documentales que establece Nichols (2013) tienen una jerarquía tácita entre las preferencias de jurados, investigadores y estudiosos que dan un valor mayor al cine reflexivo, por ejemplo, y menor al cine expositivo. De igual forma, el documental precario quizás esté perdiendo popularidad frente al documental hiperestetizado. Por el contrario, a menudo se observa en funciones especiales para público no especializado, con presencia del director, por ejemplo, que nada genera mayor interés en la audiencia que la vinculación del documental en cuestión con el mundo histórico: cómo se logró filmar determinado hecho, cómo se estableció una relación con los participantes que permitió generar una sensación de intimidad, qué efecto tuvo desafiar a alguna autoridad, cómo se asumieron los riesgos, cómo se incidió en el contexto, entre otros.

Si bien es comprensible esta especie de jerarquía de valoración estética cuando de un producto artístico se trata, podemos considerar que el cine social y ambiental además tienen puntos de valor en otros aspectos, como su capacidad para poner de frente áreas de nuestro mundo histórico que creemos imposibles o que son desconocidas, insospechadas, alejadas de nuestro contexto, o bien, que consideramos producto de la ficción. Para los fines de esta disertación, el énfasis se encuentra en el diálogo que se establece entre cada una de las piezas del corpus y su mundo histórico.

## La naturaleza como resistencia

*Nacer indígena es nacer con sangre de resistencia  
—We are guardians*

Además del documental sobre animales (que no abordaremos en esta disertación), quizás el subgénero más común que podemos encontrar dentro del documental ambiental es el de denuncia y ecicidio. En los últimos dos años tanto National Geographic como Netflix produjeron sendos documentales acerca del grave daño ambiental que ha sufrido la Amazonía brasileña y de la lucha de sus pueblos originarios para defender la selva de taladores, invasores, empresas y gobiernos en el periodo que va desde la candidatura de Jair Bolsonaro como presidente de Brasil hasta la nueva elección de Luiz Inácio Lula Da Silva en 2023. Ambos documentales inician con una secuencia de tala furtiva de árboles de la selva.



El documental *We are guardians*, codirigido por el activista indígena brasileño Edivan Guajajara y los periodistas ambientales Rob Grobman y Chelsea Greene, y con la producción ejecutiva de Leonardo DiCaprio, presenta el vínculo entre las tribus indígenas que conforman a los Guardianes de la Amazonía en la reserva de Arariboia, la cual, a pesar de su supuesta autonomía, es invadida, talada y deforestada con la negligencia, omisión, complicidad o franca anuencia del gobierno de Jair Bolsonaro. La lucha indígena encuentra algún tipo de resonancia en la COP 26<sup>4</sup>, aunque se pone en duda si ésta solamente existirá “para la fotografía” o realmente serán atendidas las denuncias y demandas que derivarán en la protección de la selva. Finalmente, la elección de Lula da Silva nuevamente como presidente de Brasil supone una esperanza de mejoría y representatividad de los pueblos originarios en el nuevo gobierno.

Por otra parte, en *The Territory* (Estados Unidos, Reino Unido, Brasil, Dinamarca, 2022) con Darren Aronofsky como productor ejecutivo y con la dirección de Alex Pritz, el pueblo nativo Uru-eu-wau-wau lucha contra la deforestación de la Amazonía brasileña, mientras Jair Bolsonaro es candidato a la presidencia de Brasil. Un joven de la tribu llamado Bitaté, de 18 años, debe asumir el papel de guardián al ser elegido como tal, al mismo tiempo que llega la pandemia de COVID-19. El inesperado giro en la trama que supone la pandemia transforma a Bitaté en el propio fotógrafo y narrador de la diégesis al convertirse en el nuevo poseedor de la cámara, dada la imposibilidad de que el *crew* permanezca dentro de la reserva de la tribu. Este hecho fortuito resulta muy poderoso a nivel simbólico, ya que pone de manifiesto la pertinencia de que los pueblos originarios se representen a sí mismos sin intermediaciones.

En ambos casos, podemos observar que se repite la fórmula de una plataforma importante de *streaming*, un productor ejecutivo de renombre y una amenaza ambiental que se vincula con un gobierno. Además de estas condiciones que quizás son las que posibilitan que el cine ambiental llegue a las grandes plataformas, podemos observar que el vínculo que se da entre las tribus y su entorno es de adaptación constante, una amplia capacidad de resiliencia y la disyuntiva de participar o no de las decisiones de organización social o gubernamental para subsistir. Es decir, su vínculo con la selva les obliga a decidir de qué manera deben defender dicho vínculo. Algunas tribus han elegido el aislamiento mientras que otras han preferido buscar representatividad en los gobiernos.

Por otra parte, tenemos otros dos documentales de características similares pero con esquemas de producción distintos, también estrenados en el último par de años. *Allpamanda*, (Tawna, Ecuador, 2023) es una revisión histórica de las luchas ambientales de los pueblos indígenas de la Amazonía ecuatoriana desde 1980 hasta nuestros días. Se trata de un trabajo colectivo en el que son los propios grupos indígenas los que determinan la forma en que se representan a sí mismos, por lo cual echan mano de un lenguaje cinematográfico menos comercial y con elementos gráficos propios de sus cosmovisiones y tradiciones orales. Este documental se presentó en Santiago Wild 2024 en su versión online. Al mismo tiempo, *Patrullaje* (Camilo de

4. La Conferencia de las Partes o COP es una cumbre anual de la Organización de las Naciones Unidas sobre el cambio climático. La empresa transnacional Coca-Cola fue patrocinador de la COP 27, un año después de la cumbre referida en el documental.



castro y Brad Allgood, Nicaragua, EUA, 2023) muestra la lucha ambiental en la reserva biológica Indio Maíz en Nicaragua por parte de los pueblos Rama y Kriol. En esta región la industria de la carne destruye el territorio y transforma la selva en pastizal. Además, se muestran las necesidades tanto de la población indígena como mestiza y los puntos de vista de los diversos grupos sociales implicados. En ambos documentales, el vínculo con la naturaleza es claro para los pueblos originarios, pero borroso y erosionado para otros grupos de la sociedad, por lo que establecer puentes de diálogo forma parte de la resistencia y de la posibilidad de supervivencia de la selva y sus pueblos originarios.

## La naturaleza como separación

Históricamente, los pueblos indígenas han sido exterminados no solamente a través del genocidio y la explotación, sino también a través de la introducción de alcohol y drogas en sus poblaciones, en combinación con la supresión de sus rituales y prácticas espirituales. En Estados Unidos, las reservaciones nativoamericanas se enfrentan a altos índices de alcoholismo y drogadicción, mientras que, en Canadá, son las llamadas *First Nations* las que presentan los índices más altos de adicción (Maté, 2024: 24m44s). En *Laberinto Yo'eme*, (Sergi Pedro Ros, México, 2019) podemos ver una situación análoga con el pueblo Yaqui de Sonora, cerca de la frontera de México con Estados Unidos. Este pueblo se encuentra en el fuego cruzado de los grupos delictivos y del narcotráfico, además de que es despojado de sus territorios y del acceso al agua de su propio río. A esto se suma que buena parte de su población padece el consumo de la metanfetamina. Aquí el vínculo con la naturaleza es la separación, el despojo y el riesgo de desaparición de los propios Yaquis debido a fuerzas que provienen de afuera, pero que también han inoculado a la propia comunidad para actuar desde adentro. El filme, además de valerse de recursos como el seguimiento de personaje y la entrevista, en un giro vibrante, presenta secuencias de puesta en escena en donde los participantes hacen su danza tradicional del venado. El resultado es sumamente poderoso pues deja en claro, sin palabras y sin explicaciones, que la fuerza de estos pueblos se encuentra en el corazón de su propia cultura, corporalidad, tradición y saber. A través del venado, el vínculo con lo natural se recrea, se regenera y se restablece, al menos por un momento.

## La naturaleza como *buen vivir*

El punto de partida para dedicar este trabajo al documental ambiental fue la película *Bosque de niebla* de Mónica Álvarez Franco (México, 2017) en su participación en una edición del Festival Ambulante. Sin embargo, resultó aún más significativo contar con la oportunidad de conocer a los habitantes de la ecoaldea que se retrata en este documental. Se trata de uno de los proyectos ecológicos de iniciativa civil mejor consolidados en México, pues desde hace más de 30 años se ha regenerado el bosque de niebla en una región del estado de Veracruz. Además, se han hecho importantes ensayos acerca la organización en comunidad y de las sociedades en cooperativa para la producción agroecológica de alimentos, así como para el diseño de soluciones



para la vida ecológica. La trama sigue a un grupo de niños que estudian en una escuela propia de la ecoaldea en donde las madres y los padres son los profesores. Resulta esperanzador escuchar a jóvenes adolescentes hablar de ecología profunda con pasión, como si de cultura pop se tratara. El vínculo de esta población con la naturaleza se basa en principios del *buen vivir* y de la permacultura, los cuales buscan tomar como base para la vida social la observación de los procesos naturales para resolver aspectos concretos de producción energética y alimentaria, así como de construcción, educación, salud y gobernanza.

Por otra parte, *El buen vivir* es una serie documental disponible en YouTube y producida por Canal Trece (Colombia, 2021) en donde diversos pueblos originarios se representan a sí mismos para compartir aspectos profundos de sus cosmovisiones y formas de vida. En ella se tocan temas como su relación con plantas como el mambe, el tabaco y la ayahuasca, así como la importancia del rezo, el canto y el baile. El término *buen vivir*, es una filosofía propia de los pueblos originarios de América Latina en intersección con la ecología profunda. Desde el enfoque boliviano, esta filosofía se apoya en trece principios que buscan crear armonía entre la vida humana y la naturaleza. Así, *saber comer, saber beber, saber danzar, saber dormir, saber trabajar, saber introyectar, saber pensar, saber amar, saber escuchar, saber hablar, saber soñar, saber caminar y saber dar y recibir* (Consejo Interamericano sobre la Espiritualidad Indígena, 2015) representan la guía para la toma de decisiones de estos pueblos frente al mundo moderno, su extractivismo, su violencia y su amenaza a la vida. En palabras de Dussel el buen vivir

es la expresión en distintas lenguas: maya, azteca<sup>5</sup> [náhuatl], chibcha, quechua, aymara, de un proyecto de vida, es decir, aquello que unifica la existencia humana y le permite dar un sentido a lo que acontece cotidianamente. Los indígenas, vistos desde la ciudades, parecieran ser simples, sencillos y hasta aburridos, en el sentido en que parece que no acontecen cosas, pero la vida indígena cotidiana es sumamente ocupada en cumplir muchas exigencias míticas y por otra parte comunitarias, de tal manera que es una vida muy activa y es una vida que diariamente está cumpliendo con las exigencias del universo, con las exigencias de la comunidad y, hora por hora, porque todo tiene un propósito y un orden y todo esto tiene por fin un proyecto que se llama el buen vivir, la vida buena, ser capaz de reproducir la vida, no solamente por algunos años, sino por siglos. (2018: 1m8s)

5. Ya que se trata de una explicación verbal, podemos asumir que Dussel se refiere al "náhuatl" cuando menciona "azteca", es decir, el náhuatl es la lengua que hablaban los aztecas o mexicas y actualmente es la lengua originaria más hablada en México.



## La naturaleza como viaje iniciático

En *Cholitas* (Jaime Murciego, Pablo Iraburu, México 2019), un grupo de 5 mujeres indígenas bolivianas emprende un viaje de autodescubrimiento al escalar el Aconcagua, la montaña más alta de América. Esta empresa, por elección de las propias mujeres, se lleva a cabo según sus propias costumbres y creencias. Así, mantienen su indumentaria tradicional e incorporan lo que les parece necesario del equipo de alpinismo convencional para procurarse bienestar. Además, piden permiso a los *apus*, los espíritus de las montañas, antes de iniciar la escalada y se abren a la posibilidad de experimentar el mundo de una forma nueva. A su regreso, ellas ya no serán las mismas, sino que volverán fortalecidas, unidas y agradecidas por el recorrido. Aquí el vínculo es la naturaleza en su rudeza, su magnificencia y su implacabilidad; es la forma en las que estas mujeres retornan a sí mismas, a sus hogares y hacia una vida de servicio en sus contextos socioculturales. La montaña pide rendición y aceptación de las condiciones (tormentas, bajas temperaturas, incertidumbre), y ellas, al aceptar dichas condiciones, pueden encontrar la flexibilidad y fuerza necesaria para hacer cumbre y poner en perspectiva sus propias vidas.

## Conclusiones

Sin duda, el campo de estudio que ofrece el documental ambiental es muy amplio, dada su complejidad y su cantidad de aristas, por lo que abre el panorama a investigaciones exhaustivas que nos permitan comprender de mejor manera los vínculos humano-naturaleza que se representan y cómo esto abona a la producción de sentido y de imaginarios colectivos frente a la crisis climática actual. En este breve recorrido por siete documentales de la región hemos realizado un primer análisis que apenas abre el tema para dar un primer vistazo, un ejercicio de mapeo. En los documentales aquí abordados es posible observar que el vínculo con la naturaleza es un sostén de resiliencia y supervivencia, pero también, en condiciones de paz, es una fuente de bienestar y una guía sobre el campo de acción del humano frente a su medio. Además, se asoman en estos vínculos los lazos espirituales y energéticos sobre los cuales será importante ahondar para comprender mejor la manera en que éstos son representados desde diferentes grupos étnicos y socioculturales. Es posible vislumbrar que, dada la coyuntura en América Latina, nos espera un horizonte de gran desarrollo del documental ambiental y sus intersecciones con otras disciplinas.

## Bibliografía

- Bedoya, Ricardo (2020). *El cine latinoamericano del siglo xxi*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Burutxaga, I., Pérez-Testor, C., Ibáñez, M., Sergi, D. D., Golanó, M., Ballús, E., & Castillo, J. A. (2018). Apego y vínculo: una propuesta de delimitación y diferenciación conceptual. *Temas Selectos de Psicoanálisis*, 15, 5. <https://www.temasdepsicoanalisis>.



org/2018/01/31/apego-y-vinculo-una-propuesta-de-delimitacion-y-diferenciacion-conceptual/

De Villa, Magallón, Rafael (2024). *Precariedad y la conciencia del documental* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México], <http://repositorio.unam.mx>

Dussel, Enrique. *Buen vivir*, [Video]. Recuperado de <https://culturavenezuela.com/buen-vivir-para-enrique-dussel/>

González de Arce, Rocío & Rodríguez Bolufé, Olga María (2024). Dossier Arte y Naturaleza. *Revista Nierika. No. 25 Arte y Naturaleza. Cruces ecocríticos*, 11-18.

Huanacuni Mamani, Fernando (2015, 7 de abril). 13 principios del Sumak Kawsay, del Buen Vivir. *Regeneración*. Recuperado de: <https://regeneracion.mx/13-principios-del-sumak-kawsay-del-buen-vivir/>

Maté, Gabor (2024). "La naturaleza y ciencia del trauma". En *La sabiduría del trauma* [Video].

Mendoza, Carlos (2016). *Avatares del documental contemporáneo*. UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*. UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*. México: Paidós comunicaciones.

Paniagua Ramírez, Karla (2007). *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS.

## **Filmografía**

*Allpamanda*, Tawna, Ecuador 2023.

*Bosque de niebla*, Mónica Álvarez Franco, México, 2017.

*Cholitas*, Jaime Murciego, Pablo Iraburu, 2019.

*Don't look Up*, Adam McKay, EUA, 2021.

*El buen vivir* (serie documental), Canal Trece, Colombia, 2021.

*Insides Bill's Brain: Decoding Bill Gates*, Davis Guggenheim, EUA, 2019.

*Interstellar*, Christofer Nollan, EUA, 2014.

*Laberinto Yo'eme*, Sergi Pedro Ros, México, 2019.

*Somos guardianes*, Edivan Guajajara, Chelsea Greene, Rob Grobman, Brasil, 2023.

*The territory*, Alex Pritz, Estados Unidos, Reino Unido, Brasil, Dinamarca, 2022.

**Karen de Villa (UNAM)**

karendvilla@gmail.com

Licenciada en Literatura Dramática por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestrante en cine documental por la Universidad de la Comunicación y diplomada en teoría y análisis de cine por la Universidad Autónoma Metropolitana en colaboración



con la Cineteca Nacional de México. Como directora y guionista, actualmente desarrolla el documental ambiental *Otra tierra* y escribe *Ensayos para mudar a otra Tierra*, una serie de ensayos ambientales y de ecocrítica. Además, realiza estudios en psicología en la Universidad Tecnológica de México y en ecopsicología a través de fuentes directas del saber originario mexicano y nativoamericano.

# LA REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA. LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO FABULADORA DE ECOSISTEMAS SENSIBLES

POR FLORENCIA INCARBONE (UCINE)

**The reinvention of nature. The moving image as creator of sensitive ecosystems**

## Resumen

El texto se propone analizar dos obras audiovisuales que abordan críticamente la relación entre lo que llamamos naturaleza y lo humano través de narrativas que se desmarcan de la percepción habitual: *Y Berá - Aguas de Luz (Bright Waters)* (2016) de Jessica Sarah Rinland y *Lugar fósil* (2019) de Florencia Levy. En ambos casos el flujo de imágenes propuesto por las autoras construye microcosmos audiovisuales condensados en los que se apuesta por la creación de fabulaciones transformadoras.

Para dar cuenta de esto se traza un arco analítico que comprende autores como Alexander von Humbolt –el creador del concepto de naturaleza como un todo interconectado y animado por fuerzas que interactúan entre sí–, Jakob von Uexküll y la noción de *Umwelt* –en tanto universo perceptual de los organismos que opera como una fuerza unificadora y niveladora entre lo humano y lo animal–, y Donna Haraway –quien se desmarca de la categoría colonizadora de “naturaleza” y propone el ser-con otros, habitar el pluralismo de la existencia y abogar por el pensamiento minoritario como lugar de construcción.

Esta investigación se piensa a partir de la idea de fertilización cruzada (entre disciplinas, textos e imágenes) y propone la convivencia de obras que, con estéticas y materialidades diversas –entre el video y el cine experimental–, se aproximan a perspectivas más que humanas y se desvían de las lecturas unidimensionales para construir un espacio sensible entre la ciencia, los hechos y la fabulación especulativa (Haraway, 2019).

**Palabras clave:** naturaleza, ciencia, animal, fabulación, imagen.

## Abstract

The text aims to analyze two works that critically address the relationship between what we call nature and the human through narratives that diverge from the usual perception: *Y Berá - Aguas*



*de Luz (Bright Waters)* (2016) by Jessica Sarah Rinland and *Lugar fósil* (2019) by Florencia Levy. In both cases, the flow of images proposed by the authors constructs condensed audiovisual microcosms in which the creation of transformative fabulations is emphasized.

To account for this, an analytical arc is drawn that includes authors such as Alexander von Humboldt – the creator of the concept of nature as an interconnected whole, animated by forces that interact with each other –, Jakob von Uexküll and the notion of *Umwelt* – as the perceptual universe of organisms, which operates as a unifying and leveling force between the human and the animal –, and Donna Haraway – who distances herself from the colonizing category of “nature” and proposes being-with-others, inhabiting the pluralism of existence, and advocating for minority thinking as a place of construction.

This research is conceived from the idea of cross-fertilization (between disciplines, texts, and images) and proposes the coexistence of works that, with diverse aesthetics and materialities – between video and experimental cinema –, approach more-than-human perspectives and deviate from one-dimensional views to construct a sensitive space between science, facts, and speculative fabulation (Haraway, 2019).

**Keywords:** nature, science, animal, fabulation, image.

## Introducción

Imaginemos un hombre que hace casi doscientos años, motivado por una profunda curiosidad, decide embarcarse para cruzar el Atlántico y sumergirse en un universo desconocido para sus ojos pero que imaginó numerosas veces en sus fantasías. Era el comienzo de una época en la que “los científicos dedicados a clasificar la flora y la fauna estaban preocupados por ordenar el caos” (Wulf, 2015, p. 22) y en la que las disciplinas tenían límites difusos, se interconectaban y contaminaban entre sí. La botánica, la literatura, la geología o la biología podían ocupar el tiempo de un mismo individuo que con avidez intentaba decodificar el mundo que lo rodeaba. Es en este contexto que Alexander von Humboldt viajó a América, entre 1799 y 1804, con la autorización de la corona española –que aún retenía el dominio de la región, pero sin su apoyo financiero–, por lo que dedicó sus propios fondos para embarcarse en una aventura a la medida de sus ambiciones. Durante sus expediciones por los territorios que ahora constituyen México, Cuba, Venezuela, Ecuador, Colombia, Perú y Estados Unidos aprendió a interpretar el mundo natural como un conjunto animado por fuerzas que interactúan entre sí. Escalando montañas, navegando por el Orinoco y compartiendo tiempo con comunidades locales, comenzó a darle forma a lo que hoy cotidianamente llamamos “naturaleza”. En este camino marcado por horas de caminata y cientos de muestras botánicas disecadas entre hojas de papel, descifró que, si en la naturaleza “todo estaba relacionado, era importante examinar las diferencias y similitudes sin perder de vista el conjunto” (Wulf, 2015, p. 29). La motivación central que yacía en el corazón de nuestro protagonista “era nada menos que deshacer lo que denominaba el ‘nudo gordiano



de los procesos vitales” (Wulf, 2015, p. 22) y compartir sus conocimientos con el mundo. Este nudo que Humboldt se dedicó a desenmarañar durante toda su vida, recorriendo distintos puntos del globo y enfrentando desafíos físicos a cada paso resuenan en las obras que analizaremos a continuación de Jessica Sarah Rinland y Florencia Levy. Un poco más de dos siglos después de que Humboldt desembarcara en América para estudiar el territorio e intentar definir las infinitas complejidades del mundo y sus ecosistemas, dos artistas se hacen preguntas por áreas específicas de nuestro planeta y cuestionan la posición a partir de la cual se construye el saber. ¿Para quién y con qué fines se desarrolla y sostiene en el tiempo un determinado entendimiento de lo que llamamos naturaleza, lo humano y lo animal?

Veremos cómo la libertad enunciativa habilitada por la práctica artística y la construcción de discursos audiovisuales singulares se despliegan en *Y Berá - Aguas de Luz (Bright Waters)* (Jessica Sarah Rinland, 2016) y *Lugar fósil* (Florencia Levy, 2019). Este texto no se propone realizar una comparativa entre ambas obras, sino dar cuenta de cómo a través de la construcción de microcosmos audiovisuales condensados se puede revivir, rehabilitar y rehabilitar nuestra percepción, si nos permitimos ingresar en un régimen de fabulación especulativa que se aleja del excepcionalismo humano (Haraway, 2008, p.11) y nos dispone frente a la pregunta de qué es lo que sucede cuando nos aceptamos como parte de una “red espacial y temporal de dependencias entre especies” (Haraway, 2008, p.11).

## Las islas flotantes



**Figuras 1 y 2.** *Y Berá - Aguas de Luz (Bright Waters)*. Jessica Sarah Rinland, 2016.

Este texto comenzó evocando la figura de un hombre cruzando el Atlántico desde Europa hacia América. Ahora resulta necesario desplazarse por este continente hacia la provincia de Corrientes, en Argentina. Allí, nos encontramos frente al pulsar de un cuerpo con pelaje grueso y tupido que inhala y exhala. Si bien no lo podemos ver en su totalidad reconocemos que es un ser vivo. Una voz en off narra el cuento de una isla sin nombre y nos acompaña en el ingreso a un microcosmos poblado por masas verdes flotantes, que son habitadas por el ave más grande de Sudamérica, un ser plumoso al que vemos picotear el suelo. Aunque la descripción parece corresponder a aquella de los esteros del Iberá, un humedal formado por un extenso depósito



de agua estancada con una profundidad que varía entre los uno y tres metros, *Y Berá - Aguas de Luz (Bright Waters)* (2016) de Jessica Sarah Rinland sostiene un discurso que oscila entre la ciencia y la fabulación y nos dispone a un estado de extrañeza perceptivo. Los encuadres encierran el verdor de las plantas acuáticas y su oscilar con la suave corriente, vemos diversos animales en su entorno, sin humanos en la cercanía. La rojez de la veladura del material fílmico, que ocasionalmente envuelve a la imagen, opera como un corte poroso y orgánico en el montaje.

Esa coloración rojiza, en un uso estandarizado y profesional, se consideraría como un momento transicional a ser eliminado en el resultado final. El uso “correcto” de la maquinaria cinematográfica recomendaría su descarte por considerarse un defecto técnico. Sin embargo, esa sobrecarga cromática y su inclusión, da cuenta de una reapropiación consciente, que desajusta el estándar para rescatarlo como una herramienta expresiva. Este tipo de gesto hace evidente la presencia, no solo de una mirada, sino la de un dispositivo<sup>1</sup> cinematográfico determinado. Con la imagen-movimiento se presenta la posibilidad de desarticular el tiempo lineal a través del montaje y el cine experimental, especialmente, hace posible pensar y producir nuevas libertades representacionales<sup>2</sup>.



**Figura 3.** *Y Berá - Aguas de Luz (Bright Waters)*. Jessica Sarah Rinland, 2016.

1. “...llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”. “El término dispositivo nombra aquello en lo que y por lo que se realiza una pura actividad de gobierno sin el medio fundado en el ser. Es por esto que los dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto”.

En este sentido proponemos continuar con la idea de Agamben que sostiene que la profanación del dispositivo, en tanto intervención sobre el mismo, y el proceso de subjetivación que este supone, le permite al sujeto atravesar un proceso en el que algo de sí se transforme. (Agamben, 2011)

2. En la contemporaneidad nos encontramos en un estado de cosas que carece de bases estables sobre las cuales los fundamentos sólidos (tanto políticos como metafísicos) se pueden sostener. Los grandes proyectos y relatos se han derrumbado. Como consecuencia, nos encontramos en un estado de caída libre. Esta fuerza gravitatoria disruptiva afecta tanto a los sujetos como a los objetos e implica la pérdida de un horizonte fijo, ya que no hay una referencia clara que permita determinar las coordenadas espaciales y los “modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. Se altera todo sentido del equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad” (Steyerl; 2019, 19).



Este criterio de desajuste y reapropiación aparece en repetidas ocasiones a lo largo del film. Un ejemplo de esta dinámica se da cuando nos enfrentamos a un ave y la voz de una mujer explica que “es conocida por poner huevos cuadrados para que no rueden y no se pierdan” y que “se cocinan y se usan como dados” (2 min 43 s). De esta forma Rinland le otorga al compuesto audiovisual la posibilidad de rehabilitar aquello que supuestamente conocemos y, en ese gesto, abrir nuevos horizontes sensibles y vitales. La convivencia que se genera entre la información provista bajo la forma de intertítulos, la voz en off con una cadencia homogénea y el estilo de registro visual operan como capas que –en su superposición– evidencian nuestro lugar inestable en tanto observadores. Si bien creemos saber lo que vemos, la información que se nos brinda da lugar a divergencias y dispara lógicas imaginarias paralelas. El movimiento oscilante entre el discurso audiovisual documental que retrata el mundo natural y la mixtura con un terreno de fabulación en el que lo fáctico y ficcional construyen intersecciones nos permiten cuestionarnos que incluso los sonidos que los animales emiten podrían ser reales o producto de una manipulación construida. Lo que creemos (ver) está permeado por un régimen de rarefacción y por las microhistorias que sobrevuelan a cada animal esbozan comportamientos y hábitos que cuestionan lo posible: un ave vuela solamente en un sentido, con la única ala que tiene a disposición, otra construye su nido al revés. Ese desajuste entre lo conocido, lo esperable y lo enunciado abre el espacio para rehabilitar la imagen y repensar las categorías conocidas que nos permiten decodificar el entorno natural. ¿Es un carpincho aquello que vemos? Nos dicen que es el roedor viviente más grande y abundante en estas islas flotantes y que puede vivir entre ocho y siete mil años. Además, dependiendo de su edad, puede leer el futuro. ¿Se trata entonces de una criatura mágica con habilidades para officiar de oráculo? ¿Estamos frente a una película documental o un relato de ciencia ficción encubierto?

Atrapándonos con imágenes encuadradas con una cierta lógica objetiva, el estilo narrativo de Rinland cuestiona y problematiza la noción de naturaleza y nos provoca a habitarla con mayor plasticidad. En solo unos minutos *Y Berá - Aguas de Luz* se dispone a erosionar la “Gran División”<sup>3</sup> criticada por Bruno Latour (2007, p. 145) en la que naturaleza y humanidad offician como un binomio de interpretación reduccionista y un código interpretativo de lectura de las dinámicas vitales. En lugar de colocarnos en la cómoda postura en la que como humanos, desde la cima de la pirámide evolutiva, observamos el universo natural como ajeno y distante, taxativamente ordenado, lo lúdico aparece como un vector que le da lugar a lo interseccional,

3. “...la Gran División interior explica la Gran División exterior: nosotros somos los únicos que hacemos una diferencia absoluta entre la naturaleza y la cultura, entre la ciencia y la sociedad, mientras que todos los otros, ya sean chinos o amerindios, azandes o baruyas, no pueden separar realmente lo que es conocimiento de lo que es sociedad, lo que es signo de lo que es cosa, lo que viene de la naturaleza tal como es de lo que requieren sus culturas.” (Latour, p. 145)

Donna Haraway retoma la idea de Bruno Latour para subrayar que “La Gran División animal/humano, naturaleza/cultura, orgánico/técnico y salvaje/doméstico se reducen a diferencias mundanas, que tienen consecuencias y exigen respeto y respuesta, en lugar de elevarse a fines sublimes y definitivos.” (Haraway, 2008).



ese espacio poroso en el que lo humano y lo animal pueden contaminarse para desarrollar cualidades transformadoras. Como sostiene Donna Haraway (2008, p. 4), “ser uno siempre es convertirse con muchos”. Esa disposición a dejarse transformar al entrar en contacto con una otredad y cuestionar aquello que desde el discurso científico creemos saber sobre su conducta y percepción del mundo se pone de manifiesto en *Y Berá - Aguas de Luz*.



**Figura 4.** *Y Berá - Aguas de Luz (Bright Waters)*. Jessica Sarah Rinland, 2016.

## Entre los esteros y la tierra de los ciervos

Si a lo largo de la historia –pasando por la antigüedad a la modernidad e incluso hasta nuestros días– el vínculo que hemos entablado con la animalidad y la naturaleza ha sido sujeto de constantes redefiniciones y revisiones, el monolito de la categorización jerárquica se derrumba para dar lugar a una multiplicidad de reinos. En esta multiplicidad un mismo espacio/tiempo puede tener cualidades variables y divergentes según quien lo habite. El pantano no será el mismo para el carpincho, el ñandú o el yacaré. Cada uno de ellos establecerá una relación singular con su entorno que se adecúa a sus necesidades y singularidades perceptivas. Jakob von Uexküll en *Teoría de la vida* “sostiene que “así como construimos nuestro mundo a partir de nuestras señales perceptuales y, gracias a ellas, le damos forma y color, cada sujeto se construye su mundo a partir de sus señales perceptuales, que traslada al exterior para que se conviertan en las propiedades de su mundo” (von Uexküll, 2023, p. 83). Para el biólogo, entonces, cada animal vive en su propio *Umwelt*, en su propio mundo circundante.

A su vez, Giorgio Agamben, en *Lo abierto* (2006) revisa el aporte clave de este autor en el marco de una reflexión sobre la herencia que el pensamiento occidental, la taxonomía científica moderna y el humanismo del siglo XX nos han legado. Su planteo propone correrse de la superioridad establecida del hombre por sobre el animal y habitar aquella zona intermedia, indefinida en la que ambas categorías se difuminan. En este contexto esboza el modo de operar del pensamiento de Uexküll:



Donde la ciencia clásica vela un único mundo, que comprendía dentro de sí a todas las especies vivientes jerárquicamente ordenadas, desde las formas más elementales hasta los organismos superiores, Uexküll propone, en cambio, una infinita variedad de mundos perceptivos, todos igualmente perfectos y conectados entre sí como en una gigantesca partitura musical y, a pesar de ello, in-comunicados y recíprocamente excluyentes, en cuyo centro están pequeños seres familiares y, al mismo tiempo, remotos (...).

Demasiado frecuentemente –afirma– nos imaginamos que las relaciones que un determinado sujeto animal mantiene con las cosas de su ambiente ocurren en el mismo espacio y al mismo tiempo de las que nos vinculan con los objetos de nuestro mundo humano. Esa ilusión se apoya en la creencia en un mundo único en el que se situarían todos los seres vivientes. Uexküll muestra que este mundo unitario no existe, así como no existen un tiempo y un espacio iguales para todos los vivientes. (Agamben, 2006, p. 80)

Uexküll se apoya en figuras “menores” para enmarcar su teoría. Su elección de animales como la garrapata o la ameba nos permite adentrarnos en “paseos por mundos incognoscibles”, ya que estos ejemplares parecen tener una apariencia y experiencia extremadamente alejada de aquella que pueden tener los mamíferos que reconocemos como familiares o cercanos. “La inexorable consecuencia de este saber es que hay tantos mundos perceptuales como sujetos vivos, y que nuestro mundo perceptual, debido a que depende de nuestro percibir subjetivo, de ninguna manera puede pretender ser más objetivo y real que los mundos perceptuales de los animales” (von Uexküll, 2023, pp. 85-86). El animal, de este modo, puede convertirse en una fuente de flexibilidad para el hombre. De cara a él podemos imaginar nuevas formas de habitar el cuerpo y el espacio en comunidad. Sin embargo, es este intercambio y transformación resulta necesario aclarar que no se trata de una mera imitación. Como sostienen Deleuze y Guattari en el apartado de *Mil mesetas* “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”

... si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene –realmente animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido. El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real. Ese es el punto que habrá que explicar: cómo un devenir no tiene otro sujeto que sí mismo. Pero también cómo no tiene término, puesto que su término sólo existe a su vez incluido en otro devenir del que él es el sujeto, y que coexiste, forma un bloque con el primero. (Deleuze y Guattari, 1994, p. 244)



En esta dinámica de devenires otros, debemos volver hacia atrás y rastrear un animal que, como el carpincho, también vive en los humedales pero que no llegamos a ver en el recorrido anómalo de Rinland, tal vez por su timidez frente a la presencia humana: el ciervo. Esta será una de las figuras que nos permitirá cruzar nuevamente a otro punto del planeta Tierra, alejado de la provincia de Corrientes. Baotou es la ciudad de mayor tamaño de toda la región autónoma de Mongolia Interior, en la República Popular China. El significado de su nombre “tierra de ciervos” da cuenta de un pasado que podemos imaginar como idílico y frondoso. La artista argentina Florencia Levy se topó con la existencia de este lugar remoto y su presente nefasto: en lugar de ciervos bebiendo de manantiales cristalinos, lo que se encuentra allí hoy en día es una laguna artificial repleta de químicos de alta toxicidad y un paisaje desolador. Ese territorio, atravesado trágicamente por la abundancia de tierras raras (aquella combinación singular de minerales que son usados, por ejemplo, para baterías de celulares y autos o turbinas para parques eólicos), sufrió una transformación radical de su ecosistema debido a la industria extractivista. De la tierra de los ciervos solo permanece el nombre y por eso Levy decide ir en busca de esa imagen tan específicamente situada. ¿Qué yace velado por detrás de la ausencia de diversidad natural? ¿Cuáles son las fuerzas que han operado para que esto suceda? Del registro audiovisual que Levy realizó en Baotou solo quedan algunos rastros: una imagen fotográfica que sobrevivió a la pesquisa policial a la que la sometieron por horas –acusada de ser una espía–, la grabación en video con su celular de un momento de tensión con los agentes policiales (dispositivo que extrañamente no le incautaron) y algunas escenas urbanas registradas en una visita previa que le pasó desapercibida a las autoridades locales. Las imágenes que finalmente construyen este paisaje distópico están compuestas por un mosaico de ciudades: Baotou, Shanghái, Beijing y Ordos. En estos lugares la economía y la vida se organizan alrededor de las necesidades de las industrias tecnológicas contemporáneas y su creciente demanda de los metales que en aquellas tierras abundan.



**Figura 5.** *Lugar fósil.* Florencia Levy, 2019.



Como si nos encontráramos bajo el influjo de von Uexküll y su curiosidad por aquellos animales “menores”, el comienzo del video nos sumerge en un ballet acuático nocturno de medusas envolviendo y desenvolviendo sus cuerpos maleables. El nombre científico que las identifica (*turritopsis nutricula*) es la clave para comprender la singularidad de este ser: como nos informa la voz en off puede revertir su ciclo de vida y volver a un estado de pólipo cuando llega a su madurez sexual. Este proceso de transdiferenciación<sup>4</sup> es posible gracias a la presencia de células específicas que la hacen potencial y biológicamente inmortal. Además de estas cualidades cercanas a la literatura de ciencia ficción, las amebas se han vuelto omnipresente en nuestros océanos debido al tránsito marítimo de los buques de carga<sup>5</sup> que navegan aguas internacionales y las trasladan de un lugar a otro como un efecto secundario inintencionado. La contemporaneidad nos enfrenta de manera inesperada a la circulación virtualmente irrestricta de ciertas especies, modificando los ecosistemas que atraviesan en sus viajes internacionales. Haciendo visible esta problemática Levy no solo da cuenta de la naturaleza como un complejo entramado de vida sino también del lugar que lo humano ocupa dentro de él. Es así como oscilando entre los sustratos de historia que se superponen, la herencia de la racionalidad moderna –y su mirada enfocada en un progreso ilimitado– y la empatía de entrar en comunión con otros seres, nos encontramos de cara a un proceso de reinención del tiempo presente. Para dar cuenta de las complejidades de estas geografías condicionadas por políticas extractivistas Levy toma herramientas y metodologías de disciplinas no artísticas. Es así como la disposición del cuerpo en el territorio resulta un ejercicio central. Una primera etapa consiste en la recopilación de información para establecer un retrato diversificado. Esto se consigue mediante la realización de entrevistas a distintos agentes (habitantes locales, biólogos marinos, geólogos, etc.), el relevo y la recolección de datos y el registro audiovisual. Luego, el material obtenido atraviesa el filtro, procesamiento y ordenamiento de la artista para metamorfosearse en material sensible. Es en esta instancia donde la ficción y el discurso poético comienzan a operar. Levy sostiene que “hay un lugar en la imaginación que es fundamental para crear relaciones con el mundo, para pensar la política, la historia, los vínculos con otras especies.”<sup>6</sup>

4. La transdiferenciación en biología tiene lugar cuando una célula que no es una célula madre se transforma en otro tipo diferente de célula.

5. El tanque de lastre de los barcos –espacio que se llena de agua para otorgarles estabilidad– es el responsable de esta transferencia de especies. Cuando se vacía, generalmente, es lejos de su punto de partida original motivo por el cual representa un problema ambiental ya que introduce especies ajenas a diversos ecosistemas e inicia competencias con especies autóctonas.

6. Entrevista realizada de manera online durante el mes de marzo de 2024.



**Figuras 6 y 7.** *Lugar fósil*. Florencia Levy, 2019.

Posicionándonos en la lógica de la interrelación y creación poética es que podemos oír, por un lado, la voz de una escultura antigua que nos informa sobre cómo en los humedales la acción antropogénica puede ser medida al tomar muestras de los sedimentos encontrados y, por otro, a un hombre y una mujer que dialogan sobre la vida de aquellos que habitan diversas ciudades de China atravesadas por proyectos mineros fracasados y afectadas por la contaminación ambiental.

En el video de Levy –como en el de Rinland– la voz oscila entre brindar información que suplementa lo visible y/o lo desestabiliza. Aprendemos que en estas urbes enrarecidas algunas personas caminan hacia atrás y este movimiento contraintuitivo podría ser el síntoma de la exposición a altos niveles de contaminación. Allí, realizar actividad deportiva se convierte en una opción viable solamente de noche –cuando la toxicidad del aire disminuye. Lo que parece ser niebla diluye los límites de los edificios para revelarse, finalmente, como una nube tóxica que es medida a través de dispositivos móviles y que permite acceder a los grados de exposición y peligrosidad a los que se someten los cuerpos (aunque la elección de suspender la vida diaria y sus rituales sea inviable). En esta realidad distorsionada la tos nocturna parece ser el código de entendimiento entre vecinos que comparten un padecer común.

Una de estas voces sin cuerpo que sobrevuela fantasmagóricamente *Lugar fósil*, nos cuenta que el agua que en un pasado bebían animales y personas ahora atraviesa un proceso de cambio cromático. En lugar de habitar grados de turbiedad o transparencia, el agua sufre alteraciones cromáticas iridiscentes, dependiendo de los químicos que son vertidos en ella. Los peces, plantas acuáticas o anfibios que poblaban estos afluentes ya no existen y en su reemplazo observamos recipientes y fragmentos de telgopor que flotan inanimadamente. Es así como lo que en otro tiempo fue familiar se convierte en exótico. Para poder ver árboles frondosos y verdes las personas se trasladan a un mirador desde el cual pueden observar estos ejemplares, ahora únicos. Los habitantes de estas ciudades viven simulaciones de entornos naturales. La realidad se convierte entonces en un espacio-tiempo en el que la evocación es la regla.



**Figura 8.** *Lugar fósil*. Florencia Levy, 2019.

Si bien un ecosistema puede ser arrasado y desvanecerse hasta quedar sumergido en el fondo de la memoria de quienes lo vieron por última vez, existen modos de hacerlo re-emerger para que el desvanecimiento no sea absoluto ni permanente. *Lugar fósil* ofrece la posibilidad de re-materialización a través de una memoria reconstruida compuesta de fragmentos y restos. Un árbol rescatado de la desaparición o una escultura perteneciente a tiempos antiguos pueden interpelar al espectador desde la precariedad de su existencia para fabular un futuro posible. Los recursos estéticos y sensibles de este video revelan la aparición de diferentes formas de abordar esta ausencia revelada, de lo que una vez tuvo cuerpo y estuvo plenamente presente y que ahora solo parece ser una imagen en nuestras mentes.

Pablo Katchadjian comenta, en un texto sobre la obra de Levy, que “hacer aparecer lo que no está no es solo hacer aparecer algo que nunca había estado sino también hacer aparecer lo que estaba, y esto en dos sentidos: en el sentido de lo que estuvo y ya no está y en el sentido de lo que ya estaba pero no se veía” (2023). Y allí reside una pieza clave de esta obra.

Las imágenes a las que nos enfrentamos no solo operan en un sentido representativo –no pretenden imitar la realidad o revelar una verdad última–, sino que operan como una fuerza que se constituye en un gesto de auto-afirmación singular. Se trata de pensar con, entre y en imágenes. *Lugar fósil* ofrece una mirada extrañada para lidiar con procesos radicales de destrucción y transformación y lo hace a través de la incitación a habitar un régimen singular de la imagen-movimiento contemporánea.

## Conclusión

Tanto Rinland como Levy en el ejercicio de crear nuevas ficciones científicas a través de fabulaciones especulativas, abren el espacio mental y sensible para imaginar futuros posibles y potenciales modos de coexistencia entre especies. Ambas apelan a la construcción de microcosmos audiovisuales condensados en los que la narrativa se construye sobre la inestabilidad de lo presente.



En estos films son las condiciones externas del mundo las que provocan la construcción de una alternativa sensible que se sostiene sobre la heterogénesis de la diversidad natural, el diálogo de saberes, la ética de la otredad y la política de la diferencia.

Frente a un presente que no deja de anunciar el estado de emergencia catastrófico en el que nos encontramos, se propone a la sensibilidad fabuladora como una vía de construcción posible para un futuro aún inimaginado, en el que el gran interlocutor proviene de los reinos animales, vegetales y minerales.

Como sostiene Haraway es hora de comenzar a situar nuestro pensamiento en un lugar de intersección con otras especies y el entorno que compartimos, aunque nuestras experiencias del mismo difieran –o justamente por ello. Se trata de pensar-con, vivir-con y ser-con y permitir que estas premisas interfieran en las percepciones y las decisiones que marquen un camino de acción. La interdependencia como lógica vital podría sentar las bases para repensar las lógicas de cuidado y responsabilidad frente a otras dinámicas vitales.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- , (mayo-agosto de 2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, año 26, nº 73, pp. 249-264.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1994). *Mil mesetas*. Madrid: Pre-Textos.
- Haraway, Donna (2008). *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni
- Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Katchadjian, Pablo. (2023). La nariz. En *Tercer sedimento*. Buenos Aires: ArtexArte.
- Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Uexküll, Jakob von (2023) [1930]. *Teoría de la vida*. Buenos Aires: Cactus.
- Wulf, Andrea (2015). *La invención de la naturaleza*. Madrid: Taurus.

## Filmografía

- Florencia Levy, *Lugar fósil*, 2019.
- Jessica Sarah Rinland, *Y Berá - Aguas de Luz (Bright Waters)*, 2016.

**Florencia Incarbone** (Universidad del Cine)

florenciaincarbone@gmail.com

Licenciada en Cinematografía por la Universidad del Cine. Es editora y curadora audiovisual independiente. Desde 2013 lleva adelante Hambre, plataforma dedicada a la investigación y difusión del audiovisual experimental. Editó los libros *La radicalidad de la imagen. Desbordando latitudes latinoamericanas* (2016) y *Pensamientos migrantes. Intersecciones cinematográficas* (2020). Su tesis *Stan Brakhage. Del sujeto romántico a la desubjetivación radical* ha sido publicada por la editorial de la Universidad del Cine (2022). Ha participado



con curadurías audiovisuales en festivales, museos e instituciones culturales, tanto en el contexto nacional como internacional: en el marco de BIENALSUR 2023 en Maison de l'Amérique Latine (Paris), FRAC Bretagne (Rennes), Sursock Museum (Beirut); CineToro - Experimental Film Festival (2022, Toro, Colombia), Bienal de la Imagen en Movimiento (2022, Buenos Aires), Istanbul International Experimental Film Festival (2021-2022-2023, Estambul). Actualmente es Coordinadora Editorial del MUNTREF Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).

## EL PUEBLO EN DISPUTA

**Reseña: Pinto Veas, Iván (2024). *El pueblo en disputa. Debates estético-políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina*. Buenos Aires, 275 p.**

POR NATALIA TACCETTA

Los riesgos de la vida precarizada con el ascenso de las derechas globales exigen volver a discutir ideas elementales sobre soberanía y libertad de reunión de cara a defender los fundamentos de la democracia y sus instituciones. El archivo cruel contemporáneo nos recuerda las promesas de felicidad incumplidas y la crítica necesaria al optimismo neoliberal. En este marco, parece una quimera preguntarse por la aparición del pueblo en la escena, más allá de sus modos de instrumentalización. Es precisamente eso lo que hace Iván Pinto Veas en *El pueblo en disputa. Debates estético-políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina*, como si se aferrase a la ilusión de recuperarlo. No a partir de la esperanza de algo necesariamente bueno, sino para tironear de ella, volverla a pensar y recuperarla para las vidas que combaten el horizonte de la derecha actual. La esperanza como pedagogía de la incerteza, del todavía no del que hablaba Ernst Bloch y que hoy se presenta como una lejanía destinal apenas relampagueante.

En un momento donde el pueblo parece faltar de modo definitivo –“pueblo” como “nosotros” que se constituye performáticamente en el espacio público cobijado por las garantías democráticas-, el libro desafía con un *telos* inconformista que está en el pasado, en el cine de los años sesenta y setenta, cuando las fantasías revolucionarias se enlazaban con un mundo más igualitario y no con un futuro anarco-capitalista del sálvese quien pueda, el mercado y las redes. Pinto Veas vuelve a las películas, una y otra vez, a observar sus detalles, a pensar sus estructuras argumentativas, a revisar sus propuestas ideológicas, a analizar su montaje. Recontextualiza como escritor generoso, sorprende como teórico del cine que ha leído todo. Y vuelve de algún modo sobre preguntas que parecen hoy perdidas para siempre: ¿hay utopías posibles? ¿el pueblo formará parte de ellas?

El libro pone en el centro de la discusión al pueblo como categoría teórica. Proveniente de la filosofía política y habiendo atravesado los últimos años avatares en Latinoamérica que la vinculan con el estallido, la revuelta o la pueblada, el libro se centra en la recuperación filosófica y visual de la noción para dejar de leerlo en términos de desaparición y pasar a pensarlo a partir



de su insistencia, constituyendo un archivo de lo que persiste. De ahí que Pinto Veas sostenga que el libro retoma “el lugar del cine y la imagen” (2024: 11), como si de una cosa de otro tiempo y otro lugar se tratara, no negando ni la omnipresencia del *streaming* ni de la aceleración digital de la vida post-pandemia, pero sobre todo no asumiendo como saldado el disenso por el ascenso de las derechas ni resignadas nuestras emociones políticas. Muy por el contrario, nuestro tiempo del desencanto exige después de leer *El pueblo en disputa* volver sobre el pueblo para pensar en y más allá del cine, y volver sobre el cine para imaginar la verdad del pueblo.

Entre la conversión tropicalista de Glauber Rocha, el manifiesto de los cineastas por la Unidad Popular, la crítica al Tercer cine de Fernando Solanas y Octavio Gettino, la referencia monstruosa de *La hora de los hornos* (1966-1968) y una suerte de anti cine Luis Ospina, el libro se dedica a un trabajo de análisis, diferenciación, visualización, exploración del pueblo y sus modos de aparecer. Soberanos, múltiples, heterogéneos, desajustados, parodiados, faltando y apareciendo, los pueblos del cine nos plantean interrogantes en el presente mientras parecen agotarse las perspectivas contemporáneas de revolución social y mientras utopía y barbarie forman parte de un vocabulario que recuerda nuestra fragilidad.

Pinto sigue de cerca la cesura biopolítica entre *bíos* y *zoé* que Giorgio Agamben encontraba en los griegos, en sus arqueologías medievales y en las democracias contemporáneas. Y se posiciona justo allí donde se rozan apenas en los cines del Tercer Mundo, cuando la vida sensible se convierte en la vida calificada del soberano que disputa. En este marco, parece insoslayable la referencia a Judith Butler en el título del libro y la disputa parece resolverse de a ratos en lo que el autor llama el “mito del pueblo” siguiendo perspectivas de Diego Tatián, Étienne Balibar, Marilena Chaui y Jacques Rancière, entre otros. Pensándolo como autoproducción, que es monstruosa y sagrada al mismo tiempo, el pueblo es sagrado como en el derecho romano arcaico, es decir, puede ser “entregado a los dioses” sin reproche jurídico de ningún tipo.

Pinto Veas vuelve sobre los argumentos centrales de *El desacuerdo* y encuentra allí al menos uno de los buenos motivos de su búsqueda: el pueblo no es una clase entre otras. Es, como propone Rancière, el desafío anclado en “la clase de distorsión que perjudica a la comunidad y la instituye como comunidad de lo justo y de lo injusto” (cit. Pinto Veas, 2024: 36). Para responder a esta distinción, Pinto Veas vuelve sobre el cine político para discriminar géneros y militancias, que permiten comprender algunos matices de lo político actual, volviendo visible/haciendo sensible como quería Georges Didi-Huberman, para desgarrar la aparición política del pueblo, sus determinaciones plurales, coexistentes, impotentes. Retoma la idea de exposición que, si bien elabora también en trabajos anteriores, el autor vincula en este libro a la reproductibilidad técnica y sus dinámicas de automatización -que secularizan y democratizan, pero también condenan-, y a los derechos políticos que surgen exclusivamente de ella. Así, adhiriendo a algunas apuestas benjaminianas, *El pueblo en disputa* se encamina a recorrer las figuraciones, las apariciones, las modulaciones y los espectros del pueblo.

El pueblo emancipado, el revolucionario y el que falta se instituyen en los bloques de movimiento-duración que Gilles Deleuze leía en el desplazamiento de lo clásico a lo moderno, de lo institucional a lo político, y sobre lo que Pinto toma posición como en las imágenes de



Eisenstein, Pasolini o Brecht, volviendo política su indagación e irradiando una retórica compleja, que interroga a los estudios sobre cine tanto como a la historia conceptual, a la estética tanto como a la teoría política. La imagen del pueblo es en el libro lo que con Walter Benjamin podría llamarse una imagen operante, que interroga el aparato de producción teórico con, de, en, desde y contra el cine. Latinoamericano, político, militante, revolucionario, negro, tercermundista, menor, deconstructivo, estatal, marginal, clandestino, orgánico, traidor, alegórico, vanguardista y popular, fracasado y potente, el cine en el libro de Pinto se asienta sobre contradicciones que proponen al pueblo como prisma a través del cual pensar lo latinoamericano en sus cruces entre la estética y la política.

Cuando se centra en Rocha, *El pueblo en disputa* se aboca a pensar la relación entre imagen y pueblo a partir de figuraciones que son teóricas, retóricas y hasta táctiles: fricción, desencuentro, tensión son las claves de su lectura de *Tierra en transe* (1967). Este film, punto de quiebre para el director brasileño y que inaugura la etapa tropicalista del *cinema novo*, interroga la coyuntura nacional, a partir de estas tres claves, exploradas en su desborde y asumiendo la exuberancia como matriz a partir de la cual elaborar la relación entre el pueblo y el poder. Lejos del neorrealismo de otros momentos del movimiento, Rocha aquí no le teme a nada y Pinto Veas subraya la trama trabada entre el kitsch y el exceso, entre la antropofagia y la mostración del margen. La épica de otros cines políticos se transforma aquí en la convergencia entre Brecht, Eisenstein, Artaud, Andrade. Así, entre la distancia, la crueldad, el modernismo y el hambre, Rocha explora la violencia que, con justicia, Pinto Veas reconoce como didáctica y anticipatoria y que, en nuestra temporalidad del desarreglo permanente, se identifica como permanente.

*El pueblo en disputa* habla de la “revolución de Rocha”, que opera evadiendo los esquemas norteamericanos, los laberintos socialistas y la instrumentalización de la izquierda. Rocha no se arroga la comunicación directa con el pueblo, sino que asume un lugar de desplazamiento complejo en el que implica atender a la afectividad promovida por la imagen, a sus escenas y ritmos, evitando proselitismos irreflexivos. Vanguardia y modernismo se vuelven a enfrentar y, de alguna manera, en *El pueblo en disputa* la estética del sueño le gana la pulseada a la teoría del Tercer cine. Rocha confía en el cineasta como agente revolucionario cuando, preguntándose por los medios de producción, exhibe al pueblo no como una proyección domesticada de algunos iluminados, sino a partir de lo que llamará en la *Estética del sueño* “fuerzas irracionales de las masas pobres” (cit. 2024: 101). Hoy revisaríamos esta oposición entre pasión y razón, en otros términos -más cercanos a la racionalidad afectiva que las metodologías en ciencias sociales nos exigen pensar-, pero se vuelve clara la querrela al intelectual que dirige sin ensuciarse las manos, sin animarse al “transe” con la masa anónima, ambivalente y caníbal, pero siempre menos monstruosa que los progresismos. Precisamente, lo político en Rocha es para *El pueblo en disputa* eso que emerge en el flujo entre el poder humano y el monstruo. Resulta de una producción que es política y estética y se convierte en un límite normativo que hasta separa y desgarrar nuestras asunciones sobre lo inhumano y lo bestial.

El capítulo dedicado a Raúl Ruiz trabaja, principalmente, las materialidades audiovisuales y políticas que surgen de *El realismo socialista*, film interrumpido por el golpe militar en Chile



en 1973 y reconstruido integralmente por Valeria Sarmiento en 2023. Pinto Veas lo propone como “dispositivo de complejidad” (2024: 130) en el pensamiento sobre lo político, convencido igual que Ruiz y Rocha, de que “el pueblo no es algo simple” (130). Pinto sigue de cerca el Ruiz de la llamada “Invención de Chile” y con esta el modo en que funcionó la circulación del saber; las apropiaciones entre la cultura alta y la popular; los modos de la simulación y las opacidades con las que el pueblo se presentó en distintos períodos del cine ruicano. Con todo, Pinto decide tomar distancia de estas estrategias para reflexionar sobre los diálogos que el cine estableció con lo político y algunos esencialismos, incluyendo, nuevamente, la pelea con Solanas y Gettino, pero también los desafíos comportados por Walter Benjamin, André Bazin y Siegfried Kracauer. Desde el melodrama de clases – *Palomita blanca* (1973)- a *El realismo socialista*, Pinto traza una cartografía de la chilenidad, entre el barroco y el allendismo, entre la ficción y el gobierno. Siempre intentando ver de qué modo los films pueden ser agentes de una revisión de la historia y los personajes una traducción posible de sus lógicas y transformaciones.

*El realismo socialista* espeta con un diálogo lapidario que Pinto Veas reproduce con justeza:

- Bueno, y la revolución, ¿cuándo la hacemos?
- La revolución se hace cuando la gente está descontenta.

Claramente, la revolución -la revuelta, el estallido- llega siempre tarde a la felicidad. Como propone Butler en diversos trabajos, el impulso de sublevación y sus gestos acaecen cuando la humillación ha sido demasiado grande y cuando el coraje da la certeza de que “la opresión no debe soportarse por más tiempo” (2016: 21). Sobre esto también trabaja *El realismo socialista* y, con el análisis de algunas secuencias -entre pesadillas y ahorcamientos-, Pinto Veas plantea la pregunta central de muchos autores contemporáneos: ¿cómo pensar la constitución de ese pueblo visual? ¿Cómo se ve el pueblo? ¿Cómo se escucha? ¿Cómo sueña? No cualquier pueblo: el de la Unidad Popular, el pobre, del desclasado, el aspiracional. El pueblo latinoamericano.

*El pueblo en disputa* se completa con una parada en *Agarrando pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo y la referencia a otras exploraciones del Grupo de Cali, sus lazos con el cineclubismo y la crítica de cine. Es en las páginas sobre este film donde convergen muchas de las buenas ideas del libro. Entre la pornomiseria y la iconoclasia, el film problematiza el pueblo desde adentro y desde afuera. Tramposo con la tradición, impiadoso con el espectador, *Agarrando pueblo* se asienta en ese umbral, esa cesura delgada entre la diégesis y el sentido común; entre el breve viaje del artista y la conciencia de clase de la audiencia. En el centro, la imagen crítica, que fisura la totalidad de nuestras asunciones biempensantes y la hipocresía de nuestras almas bellas.

*Agarrando pueblo* aparece como contra-imagen que busca volver evidente la naturalización y sus procesos, la introyección de la miseria y sus epifenómenos, el hambre y la mugre. Pinto Veas busca aquí la verdad de las potencias de lo falso de esa suerte de “situación construida” que es el film de Mayolo y Ospina. Situación que exploran para burlarse del cine de explotación de la miseria y explorar antídotos posibles para ese mal latinoamericano.



## Sobre lo disputable

Pinto Veas recorre todos estos modos de aparición, que son también formas del ocultamiento, a partir e indagar sobre el encuadre, el montaje, la puesta en escena, las referencias intertextuales. A la pregunta de Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* sobre si el cine es capaz de sacar del closet al pueblo, Pinto Veas responde que sí, que puede, incluso esquivando la sobreexposición y la subexposición para no entregarlo al desvanecimiento.

Revisita la retórica de la izquierda y sus narrativas del fracaso para enfrentar un presente que debemos criticar. El cine político que explora se preguntaba sobre si la política o las armas, sobre si solos o juntos, sobre si gobierno o clandestinidad. Hoy queda abierta aquella cuestión de Deleuze con la que *El pueblo en disputa* dialoga siempre: dónde, cómo, cuando aparecerá “el pueblo que falta” y hasta qué punto será posible mirarlo a los ojos y ser conscientes de formar parte de él.

Con su categoría dúctil de pueblo, Pinto Veas rastrea las formas en las que el cine político logró una suerte de inervación corporal colectiva para decirlo con Benjamin, una toma de posición para decirlo con Didi-Huberman, un dispositivo político para pensar la larga tradición que va de la *oikonomía* a la *dispositio* de Foucault a Agamben. ¿Será que se asiste como en los sesenta al espectáculo que mediatiza y ocupa toda la vida social? ¿Será que asistimos a nuestra propia aniquilación como goce estético de primer orden? *El pueblo en disputa* alerta y hace reparar seriamente en la aparición como problema y en la sensatez –o la utilidad para la vida– de plantearse estas preguntas. Hoy, que “pornomiseria” significa solo miseria y que apenas quedan ideas para la profanación. Mientras, una línea de *Tierra en transe* a la que aferrarse como a un rencor: “los ricos nunca piensan que un día pueden despertar los pobres”.

## Referencias

Butler, Judith (2017). “Revuelta”. En Georges Didi-Huberman, *Insurrecciones*. Museu Nacional d'Art de Catalunya y Jeu de Paume.

**Natalia Taccetta** (IIGG, UBA/Conicet/IIAA, UNA)

ntaccetta@gmail.com

Natalia Taccetta es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), doctora en Filosofía por la Universidad de París 8 y doctora en Historia por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES - UNSAM). Es magíster en Sociología de la Cultura por el IDAES-UNSAM y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es investigadora adjunta del CONICET, docente e investigadora de la UBA y de la Universidad Nacional de las Artes, donde dirige el Instituto de Investigaciones en Artes Audiovisuales. Es parte del Seminario de Géneros Afectos y Política (SEGAP) y sus temas de investigación son la estética, la filosofía de la historia, los estudios visuales, los estudios sobre cine y la teoría de los afectos.