



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 audiovisuales, *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 lxs 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);¹ 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 1980.² 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 explora 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).³ 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.⁴ 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.⁵

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).⁶ Las películas aquí analizadas corresponden a la descripción del ecocine que, según Willoquet-Maricondi, expresan abiertamente la intención de concientizar y movilizar a los 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),⁷ 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).⁸ 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).⁹

‘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”—¹⁰ 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 suspenso. 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 superpone 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 Pictures¹¹ 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,¹² quien hasta aparece en el documental,¹³ ha logrado ser conocida por su protección del medio ambiente.¹⁴

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).¹⁵ 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 polifonicamente 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 extranjerxs.

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), Athenas. [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
- (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.pd>
- 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.