

# 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 ver 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 ecicidio, 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, delinear 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 inter-relación 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 incommensurables. 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-absencia 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 acrítico: 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 explotación 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 consúltense 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 filмотeca* 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.