

“BOSQUE CON GENTE”: MONTAJES Y DESMONTAJES AUDIOVISUALES DEL PAISAJE CHACO SALTEÑO

“Forest with people”: audio-visual assembly and disassembly of the Chaco Salteño landscape.

Gonzalo Federico Zubia*

Resumen

A partir del análisis de tres producciones audiovisuales contextualizadas en el Chaco Salteño (dos documentales y una ficción), cuyos temas refieren al desmonte y la erosión del paisaje cultural, el artículo reflexiona acerca de las continuidades y discontinuidades del (i) privilegio de la visión en la construcción del paisaje y (ii) de la escisión entre naturaleza y cultura presente en mismos. Para ello rastrea el linaje histórico del régimen escópico y el desarrollo del oclularcentrismo en occidente, sus implicancias en la construcción del paisaje y la racionalización del espacio en la episteme moderna, a la vez que contextualiza la construcción del territorio nacional y la “producción del desierto” en el Chaco Argentino. A partir de este rastreo genealógico, analiza las estrategias y recursos de montaje a través de los cuales se construye el paisaje chaqueño.

<Chaco Salteño> <Paisaje> <Escisión> <Naturaleza-Cultura>

Abstract

This paper reflects on the continuities and discontinuities of the (i) privilege of vision in landscape construction and (ii) the scission between nature and culture in three audio-visual productions contextualized in the Chaco Salteño (two documentaries and one fiction). These audio-visual productions refer to the clearing and erosion of the cultural landscape in the region. For this, it traces the historical lineage of the scopic regime and the development of oclularcentrism in the West, its implications in the construction of the landscape and the rationalization of space in the modern episteme. In addition, it contextualizes the construction of the national territory and the “desert production” in the Chaco Argentino. From this genealogical trace, it analyses the assembly strategies and resources through which the Chaco landscape is built.

<Chaco Salteño> <Landscape> <Scission> <Nature-Culture >

Recibido: 01/10/2017 // Aceptado: 10/12/2017

* Licenciado en Comunicación Social (UNJu). Doctor en Comunicación (UNLP). Becario Postdoctoral del CONICET con lugar de trabajo en Centro de Historia, Cultura y Memoria del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Docente en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de La Matanza. g Zubia@gmail.com g Zubia@becarios.unq.edu.ar

Zubia. “Bosque con gente”: montajes y desmontajes audiovisuales del paisaje Chaco Salteño.

“Las armas se han transformado en cámaras en esta comedia formal, el safari tecnológico, porque la naturaleza ya no es lo que siempre había sido: algo de lo que la gente necesitaba protegerse. Ahora la naturaleza –domesticada, amenazada, frágil– necesita ser protegida de la gente. Cuando sentimos miedo, disparamos. Cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos”.

Susan Sontag. *Sobre la fotografía*.

“La cámara, una máquina eminentemente democrática, ha sido fundamental en la elaboración de la historia de la biología, pero su control siempre ha eludido al profesional y al moralista, al científico oficial”.

Donna Haraway. *El patriarcado del Osito Teddy*.

El privilegio de la vista: dioramas audiovisuales

En sus *Confesiones* (Libro X, Cap. 35), San Agustín de Hipona refiere al curioso como aquel que se abandona a la *Concupiscentia oculorum*, es decir, en la moral católica, al apetito visual por los placeres visuales deshonestos. Curioso es quien distrae su mente de las preocupaciones más espirituales y desvía la vista para conocer (Virno, 2003: 38). Vista y conocimiento tienen, en nuestra cultura occidental, un linaje histórico de larga data que se actualiza periódicamente.

A propósito de ese linaje, estudiando el ocularcentrismo y el desarrollo del régimen escópico en la cultura occidental, Martin Jay (1993) rastrea la relación entre conocimiento y vista, que va desde los griegos hasta entrado el Siglo XX, momento en el que entra en declive el privilegio de la vista a partir de las vanguardias artístico-culturales. En este extenso itinerario, la relación entre la vista y el conocimiento alcanza su cénit en el desarrollo de la física moderna y su impacto en la reflexión filosófica, primero con Descartes y en los llamados “filósofos de la naturaleza” y luego en el positivismo que recupera el modelo de la física como paradigma. La pregnancia de la “observación neutra” de la luz y el cosmos vía los cuerpos celestes se extiende hacia todos los ámbitos del conocimiento dando lugar a la emergencia del Testigo Modesto, el sujeto varón blanco observador desprejuiciado en el teatro de la ciencia (Haraway, 2004). Éste es quien ejecuta privilegio de la vista en el acceso al conocimiento, proceso concomitante con la expansión colonial capitalista.

“El progresivo, aunque en absoluto uniformemente aceptado, desenmarañamiento de lo figurativo respecto de su tarea textual –la desnarrativización de lo ocular, podríamos llamarlo– fue un elemento importante de esa transformación generalizada por la que se pasó de leer el mundo como un texto inteligible (el «libro de la naturaleza») a mirarlo como un objeto observable pero carente de significado, que Foucault y otros han considerado

el emblema del orden epistemológico moderno. Sólo con esta transformación epocal pudo darse la «mecanización de la imagen del mundo», tan esencial para la ciencia moderna” (Jay, 1993: 46).

Como consecuencia de este linaje germinado en Europa, vía el nuevo orden científico, “el espacio se vio desprovisto de su significado sustantivo para convertirse en un sistema ordenado y uniforme de coordenadas lineales abstractas” (*Op.Cit.*: 47). La opacidad que otrora tuviera el espacio, y con él la naturaleza y paisaje, devino inteligible y ordenada vía la observación científica.

El privilegio de la vista en el período moderno y su dinámica colonial se verifica en varios acontecimientos históricos: la emergencia del Siam “límitrofe” vía la colonia señalada por Anderson (1993), en la que el capitalismo de imprenta produjo mapas que modificaron la experiencia espacial local; Humboldt y sus *Cuadros de la naturaleza* que, al decir de Simón Bolívar, “con sus ojos sacó a América de su ignorancia, y con su pluma la pintó en plenitud de su natural belleza” (Pratt, 2010: 212); la cartografía oficial en la historiografía de los mapas anglosajones, que en tanto mecanismo de conquista produce zonas de silencio de la experiencia habitacional indígena (Harley, 2005); o la más reciente antropología audiovisual del Siglo XX con su mirada erótica de la alteridad occidental (Minh-Ha, 1983). Estos ejemplos reseñan el privilegio de la vista por sobre el conjunto de los sentidos en la experiencia del conocer, a la vez que encadenan el linaje vista-conocimiento que se desenvuelve históricamente como episteme de la modernidad colonial. La preminencia de este linaje, que articula espacio, naturaleza y paisaje, oblitera la narración como vía de conocimiento, sublimando la neutralidad de la mirada.

Tal neutralidad adquirió distintos matices técnicos a lo largo del régimen escópico señalado por Jay (*Op.Cit.*): el telescopio, el estereoscopio, el microscopio, la cámara o el cine, entre otras. De este conjunto de tecnologías, la cámara fotográfica fue central en la instrumentación técnica de la neutralidad de la mirada en la conquista del espacio y la naturaleza, tal como lo demostró Haraway (2015) al estudiar el uso de la cámara Akeley en el safari africano y la organización de los dioramas en el Museo Americano de Historia Natural (EE.UU).

La secuencia histórica dada entre el privilegio de la vista como fundamento de conocimiento en occidente, su maximización en el régimen escópico y la función de éste en la constitución de la episteme moderna, tuvo como principal consecuencia la mensura de la naturaleza. De este modo, el espacio y el paisaje se tornaron asequible a través de la visión y ésta se impuso sobre otros modos de experimentación del lugar. En este panorama nos preguntamos: ¿Cuál es la vigencia de esta secuencia en la representación de los paisajes locales? ¿Cuáles son las continuidades que sostienen el privilegio de la visión ante el espacio y cuáles las discontinuidades que sugieren otros modos de experimentación del espacio más allá de la vista? En este trabajo nos proponemos indagar sobre la actualidad de esta secuencia en la construcción del paisaje del Chaco Salteño focalizando la atención en las estrategias de montaje a partir de las cuales, por un lado, se sostiene el privilegio de la visión para la comprensión y el

conocimiento y, por otro, las instancias de narrativización del lugar a partir de la cuales los paisajes se experimentan más allá de la vista. Esta indagación se realizará sobre dos documentales y una ficción que, desde distintas perspectivas, se proponen como dioramas audiovisuales que montan una representación de distintos paisajes que integran la región Chaco Salteño en Argentina y tienen en común la problemática del desmonte y desertificación de sus ecosistemas. Esto son: *Gran Chaco* (2015), documental dirigido por Lucas van Esso y filmado en la comunidad wichí El Traslado, ubicada a 150 km al este de Tartagal (Prov. de Salta); *Kajianteya, la que tiene fortaleza* (2014), documental dirigido por Daniel Samyn y filmado en Embarcación (Prov. de Salta); y *Nosilatiáj. La Belleza* (2012), ficción dirigida por Daniela Seggiaro y filmada en diferentes locaciones salteñas: Misión Cañaverl en Santa Victoria Este, La Caldera, Ciudad del Milagro y Vaqueros. Cada una de las locaciones y escenarios se ubican en la región Chaco-Salteña, componiendo un paisaje en común que está siendo sometido al desmonte, como se verá más adelante.

Esta selección, vale decirlo, no agota la exhaustividad de imágenes y composiciones producidas en torno al mismo paisaje y a la problemática de la deforestación, más ofrece un marco de exploración analítica que viabilice una comprensión amplia de los procesos de transformación socio-ambiental que se producen en la región. Finalmente, antes de la descripción analítica en sí misma, se recapitulan las dimensiones genealógicas convergentes en los dioramas audiovisuales propuestos como material de indagación: la escisión entre naturaleza y cultura en la modernidad y la constitución de los paisajes en la configuración de la nación. Ambas dimensiones conforman también las coordenadas de problematización a considerar en el corpus seleccionado.

Conciencia de la escisión

Los dioramas del museo, las cartografías del Siam “límitrofe”, los *Cuadros* que Humboldt hizo de América, entre otras escenas que estimulan el conocimiento a través de la vista, redundan en la escisión entre naturaleza y cultura abierta en la modernidad. Una hendidura que tiene su desgarramiento ya en el paisajismo del *Quattrocento*, con sus naturalezas alegóricas y celebratorias, nítidas figuras de árboles como mero fondo de la actuación humana; y luego en el Renacimiento con una representación más perfectible de la convivencia humana con su medio: la composición matemática de la perspectiva planteada como una perfecta armonía. La racionalización del espacio, vía la pintura paisajista, pone en evidencia la grieta que emerge en el Medioevo entre la actividad humana y la naturaleza. Más adelante, en el período de la Razón Ilustrada y la pérdida de la religiosidad, el paisaje pierde también su mística. Tempranamente los Románticos del Siglo XIX se hicieron eco de ese desencantamiento del mundo, intuyendo lo que allí se perdía: en este período el paisaje se hace trágico y bucólico pues reconoce la hendidura abierta. “*La conciencia de la escisión* entre la Naturaleza y el hombre que atormenta a los manieristas se convierte en definitivamente irreparable para los románticos. Estos desean retornar al Espíritu de la Naturaleza, porque en él

reconocen a aquel dios que en la anhelada e inexistente Edad de oro alentaba la unión de Belleza, Libertad y Verdad” (Argullol, 2012: 20. Destacado del autor).

La escisión entre naturaleza y cultura adquiere formas materiales, por ejemplo, a través de la arquitectura. Por el mismo período, el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, fundado 1872, cristaliza la hendidura en su diagramación: en la planta baja se concentran las exposiciones de flora y fauna argentina y, en la planta alta, las expresiones humanas de las culturas locales a través de sus residuos materiales dispersos. “Por caricaturesco que parezca este microcosmos de dos pisos, refleja bien el orden del mundo que nos rige desde hace al menos dos siglos”, señala Descola respecto del museo platense (2001: 75-76). En este sentido, tal cual operan los dispositivos foucaultianos, la escisión se cuele y permea las capas sociales, se integra a las leyes y normas, se adhiere a la arquitectura y a la organización de los espacios, permaneciendo siempre latente: en cada expresión que refiere a la naturaleza, el medio ambiente, el paisaje, los espacios, la escisión se actualiza reponiendo la hendidura (Zubia, 2016).

La escisión entre naturaleza y cultura fue observada y cuestionada desde diferentes perspectivas teóricas, posiciones críticas al pensamiento moderno provenientes del campo de la subalternidad, la decolonialidad y el feminismo. Por ejemplo, estudiando los safaris y las exploraciones de aventura, Nouzeilles (2002) señala que las mismas forman parte de una reafirmación de la masculinidad al destacar la fortaleza necesaria para la conquista y dominación del paisaje; Holland-Cunz (1996), relevando las distintas corrientes del ecofeminismo, plantea como coincidente entre ellas la denuncia respecto la expansión del capitalismo global y la afectación de los vínculos que distintas comunidades tenían con sus medioambientes y, en esos procesos, la extensión de una matriz no sólo antropocéntrica respecto la naturaleza sino también androcéntrica; Viveiros de Castro (2013) señala, a partir de sus estudios en la amazonía, que la jerarquía de cultura sobre naturaleza no se encuentra presente en el pensamiento amerindio, sino más bien, en éste la naturaleza tiene una agencia ontológica fundamental; finalmente, las críticas también provinieron del cuestionamiento de la función de la ciencia positiva en la expansión de la trama eurocéntrica del saber-poder (Lander, 2000) y su vinculación en la construcción de los Estados Nacionales en tanto política de conocimiento (Nandy, 2011: 31).

Considerando estas críticas pero también el funcionamiento cual dispositivo de la escisión naturaleza y cultura, nos preguntamos: ¿se presentan vestigios de esta hendidura en la selección de dioramas audiovisuales propuestos?, si es así, ¿cuáles son sus manifestaciones y cómo se organiza el montaje de la naturaleza y la cultura a través de las imágenes? Estos interrogantes guiarán el análisis de la serie propuesta.

El paisaje y el sentido de la vista

El régimen escópico que privilegió el sentido de la vista y que alcanzó su cenit en el período moderno implicó, como hemos visto, una racionalización del espacio, la escisión de la naturaleza y la visualización expositiva del paisaje. En este sentido, la imaginación cartográfica de los territorios fue decisivamente visual: neutra y abstracta, privilegiando el

sentido de la vista por sobre la experiencia sensual de habitar el lugar. La abstracción del espacio y la nueva cartografía nacional sometieron al cálculo aritmético la alteridad y sus experiencias situadas de hábitat, principalmente de los pueblos indígenas, produciendo zonas de silencio (Harley, 2005) que, como se verá más adelante, se mantuvieron como espacios de indecibilidad y silencio de la cultura bajo el trauma de la conquista que opera como presencia espectral de lo ausente (Alimonda, 2006).

“El artificio de éstos consiste en borrar, en un primer instante, del territorio (del mapa y del paisaje) las huellas de cualquier asentamiento e imaginarlo como cohesión natural previa a toda intervención humana: el espacio debe ser representado como auto-evidente para que, en un instante posterior, también lo sea la comunidad nacional que lo habita” (Andermann, 2000: 16).

Esta abstracción neutra del espacio comenzó a declinar hacia el Siglo XX. Jay Martin (*Op. Cit.*) vincula este declive con la crítica a la cámara fotográfica y su imposibilidad de producir arte y también a las vanguardias artístico culturales (principalmente en el pensamiento francés), en tanto que Waldenfels (2005) lo asocia a múltiples cambios: la Teoría de la Relatividad y Teoría Cuántica, el anclaje lingüístico y el lugar de la enunciación, la historiografía y el estudio de los lugares de la memoria (Escuela de los *Annales*) hasta el *land art*. En esta serie de cambios de época, la crítica de los situacionistas al urbanismo como ideología tuvo un impacto decisivo en el pensamiento de Lefebvre (Perinola, 2008). En su analítica conceptual, Lefebvre diferenciaba la práctica espacial, la representación del espacio y los espacios de representación, contraponiendo en esta tríada los mecanismos que construyen espacios abstractos y neutros frente a las experiencias concretas de hábitat y circulación (2013). Esta crítica, junto a la fenomenología del espacio de Bachelard (2012) y los espacios heterotópicos de Foucault (1999) –todas obras publicadas originalmente a mediados del Siglo XX–, significaron una ruptura radical de la espacialidad neutra y abstracta y la apertura hacia el entendimiento de múltiples espacialidades. Del tal forma, el espacio adquirió una identidad relacional y situada, producto de los vínculos tecno-materiales en el desarrollo capitalista, con interacciones múltiples entre los lugares e inscriptos en dimensiones de poder más amplias (Massey, 2005 y Santos, 2000). Producto de este cambio epistémico, la geografía retornó al seno de las ciencias sociales y se diversificó en una amplia variedad de líneas de trabajo: percepciones, riesgo, vida cotidiana, migraciones, género, urbanismo, ruralidad, movimientos sociales, disidencias sexuales, entre otras tantas, que se concentran en la experiencia de habitar un lugar, con un fuerte componente crítico (Nogué y Romero, 2006) y muy vinculadas al giro espacial de los estudios culturales (Jackson, 1999). En este cambio de perspectiva, la noción de paisaje también fue revisada: al señalamiento del privilegio visual en la construcción del paisaje occidental (Roger, 2007 y Aliata y Silvestri, 2001) le siguió la reflexión sobre el sentido fenomenológico y hermenéutico de habitar el lugar no circunscripto a su dimensión visual:

“A pesar de la primacía casi absoluta del sentido de la vista en Occidente en el proceso de aprehensión del paisaje, en la

tradición occidental siempre han sido intentos -minoritarios, eso sí, de reequilibrar la balanza. Corrientes filosóficas de amplia incidencia en ámbitos muy diversos como la fenomenología o la antroposofía, lo han intentado una y otra vez. [...] Definitivamente, la geografías de la invisibilidad, las cartografías de la cotidianidad y sus correspondientes paisajes ocultos están aún por describir, por interpretar” (Nogué, 2007).

Siguiendo estas premisas respecto el privilegio de la vista en torno al espacio, la naturaleza y el paisaje, considerando la escisión de la naturaleza y la cultura, es que nos preguntamos: ¿cómo se construye el paisaje en la selección audiovisual propuesta? ¿a través de qué artificios de montaje y edición se construye la narración del problema que abordan? ¿Cómo a través de los planos y tomas se imbrica la relación naturaleza y cultura? ¿Cómo se narrativiza el paisaje, cómo se lo describe y experimenta oralmente y en qué términos? Estos interrogantes, entre otros, nos orientarán en el análisis que continúa.

Chaco Salteño: el paisaje y la producción del desierto

El Chaco Salteño forma parte del Chaco Central y éste, a su vez, de una región mayor: el Gran Chaco. Ésta es un área biogeográfica ubicada entre Bolivia, Paraguay, Brasil y Argentina y constituye, luego de la Región Amazónica, el segundo ecosistema más grande e importante de Sudamérica. El Chaco Central comprende el área ubicada entre los ríos Pilcomayo al norte y Bermejo al sur; y con la Región Mesopotámica hacia el este y hacia el oeste las Sierras Subandinas.

Dentro de la Región Central, el Chaco Salteño se ubica principalmente en la Provincia de Salta. Esta subregión, zona de transición entre los relieves de altura y la meseta chaqueña, presenta una flora tupida en árboles de gran volumen (bosques de diferentes alturas) y características del suelo que propiciaron actividades agrícola-ganaderas. Considerando la especificidad de las locaciones de la selección audiovisual propuesta –El Traslado - Tartagal, Embarcación, Santa Victoria, La Caldera, entre otras, en la Provincia de Salta–, el medioambiente que veremos en cada uno de los films presenta las siguientes características: la Región Chaco Salteña es una zona de intersección entre los ecosistemas identificados como Bosques Andinos Yungueños y Chaco Seco, y comprende un sistema heterogéneo de bosques nublados, selvas de montaña de clima subtropical (pedemontana y montana), bosque serrano (árido, semiárido y seco) dominado por el Quebracho, todos ellos distribuidos en distintos pisos ecológicos; y una fauna variada que dio lugar a la caza y la pesca y también a la cría de ganado y cultivo en baja escala (Brown *et al*, 2005 y Torrella y Adámoli, 2005).

Históricamente el Chaco Salteño estuvo habitado por las comunidades de la etnia wichí, chiriguano y nielavé que, de acuerdo al contexto ecológico, fueron caracterizados como cazadores, recolectores y pescadores, además de productores de sus propias artesanías. Estas actividades se vinculan estrictamente con la variación climática del año y ubicación geográfica precisa, y no están especializadas a un

determinado tipo de especie o animal: en las comunidades más ribereñas predomina la pesca en río, mientras en que las que se ubican más hacia el monte predomina la caza con pesca irregular en las aguadas. Esta coordinación con el ritmo del ciclo biológico anual tiene un bajo impacto antrópico en el medioambiente, y se manifiesta también en la expresión cultural de su cosmovisión e idiosincrasia: “Su cosmovisión se encuentra en consonancia con el entorno natural y conforma con él un entramado íntimo; se articula con su organización económica generando un fuerte sentido de regulación ecológica” (Buliubasich y Rodríguez, 2006).

Esta convivencia con el mundo natural, que también ha sido observada en otras subregiones del Gran Chaco, por ejemplo en las comunidades tobas (Tola, 2012) –ubicadas en el Chaco Central (Chaco, Santiago del Estero, Formosa)–, sugiere el reconocimiento de una ontología diferente a la occidental en la que el conjunto de plantas, animales y minerales tiene agencia y se constituyen como actuaciones no-humanas en interacción con los humanos (Viveiros de Castro, 2013; Latour, 2008 y Descola, 2001). La interacción entre estas actuaciones define el carácter distintivo del paisaje para quienes lo habitan.

Producto de tal convivencia se deriva también la falta de un sentido de propiedad privada sobre el espacio y, consecuentemente, el avance de modelos agrícolas-ganaderos intensivos sobre sus áreas de asentamiento y nomadismo. Los diferentes mecanismos de estigmatización étnica, revalorización productiva del suelo, conflictividad por las fronteras nacionales, se constituyeron históricamente como prácticas sistemática que obscurecieron las trayectorias vitales de las comunidades wichí obstaculizando su acceso a la tierra (Trincherio, 2000). Este conjunto de las operaciones se engarza en la construcción de la Nación a partir de la producción de “vacíos” territoriales: a la Conquista del Desierto desplegada sobre la Patagonia, desde mediados del Siglo XIX en adelante, le siguió la Conquista del Desierto Verde, esto es, la expansión exploradora y colonizadora de la Región Chaqueña (Lois, 2001: 99).

Como en el sur, la ocupación fue viable a partir de la elaboración compleja del espacio en tanto vacío territorial: el desierto como *locus* político-territorial de la generación del 80 no se circunscribió a la Patagonia exclusivamente y se extendió también hacia la Región Chaqueña. Esta operación de vacío espacial era completada con la fórmula productiva, la de convertir el espacio, el paisaje, en recurso natural productivo: “El Chaco era concebido como un área «no-civilizada» y de «gran potencialidad económica»; el desierto se constituía entonces como un espacio «vacío» de civilización que necesitaba «ser poblado» y un espacio altamente productivo «esterilizado» en manos de los «no-civilizados»” (Zusman, 2000: 64). La fórmula productiva no sólo posibilitó la reducción indígena sino también su sometimiento a la lógica productiva del trabajo, alterando no sólo la trama comunitaria sino también sus dinámicas de nomadismo en la región (Wright, 2003).

El desierto como metáfora engarzó, de este modo, el conjunto de operaciones que permitió la segregación y sometimiento de las comunidades indígenas de la región, la desposesión de sus paisajes convertidos en Recursos Naturales, la ocupación efectiva

de los territorios de circulación aborígen, a fin de consolidar la constitución del Estado Nacional y sus territorios. En definitiva, la escisión de la naturaleza por un tipo de cultura determinado y, consecuentemente, la ruptura ontológica.

Es en este contexto genealógico donde ha de interpretarse los problemas actuales que los siguientes productos audiovisuales abordan y representan.

Desmonte y montaje del paisaje del Chaco Salteño

A la serie de operaciones que construyeron a la región chaqueña como un desierto vacío le siguió la tarea de explotación forestal de la zona. La primera parte de este proceso se caracterizó por el desmonte de árboles –quebrachos principalmente en la zona– de Chaco, Formosa y Santiago del Estero¹. A esa primera desarticulación ecológica le siguió la agricultura con las plantaciones intensivas de legumbres –trigo y poroto– y algodón. Y en la actualidad, derivado de aquellos dos primeros procesos agroecológicos, se despliega el modelo de negocios agro-sojero no sólo en las áreas ya desmontadas sino ampliando la frontera sojera.

“En efecto, si bien la Argentina había sufrido a lo largo del siglo XX diversos procesos de deforestación y degradación de los bosques, desde estas últimas décadas se produce un pulso de deforestación en la región chaqueña, en el norte del país, debido al auge del cultivo de la soja, que hace lucrativo el desmonte de zonas que antes carecían de interés agrícola y que impulsa el avance de la ganadería sobre las zonas marginales a raíz de la presión de la agricultura sobre tierras anteriormente ganaderas” (Langbehn, 2016: 147-148).

La expansión del modelo de agro-negocios extiende las fronteras de áreas a cultivar en zonas que habían quedado marginalizadas de los anteriores sistemas agrícola productivos y que se habían constituido como áreas de reducción indígena. Según un informe del INTA, en los últimos 30 años se desmontó el 26% de los bosques existentes en la Provincia de Salta según las siguientes dinámicas: entre el 77 y el 97 una deforestación sostenida del 0,45% anual; entre el 98, con el ingreso de la soja, y el 2011 con una variación errática; y a partir del 2002 en adelante, un aumento acelerado y sostenido que registra a fines de 2007 el valor más alto de la historia con una tasa de desmonte de 2,1% anual². El avance de la frontera sojera actualiza la falta de situación dominial de la tierra y con ella las condiciones de vida de sus habitantes.

¹ *Quebracho* (1974), de Ricardo Wullicher, narra este proceso de desmonte de quebracho en la zona por parte de empresas británicas. En la película se aprecia también los primeros intentos de organización obrera a partir del arribo de inmigrantes europeos anarquistas.

² Véase VV.AA. 2009. *Elementos conceptuales y metodológicos para la Evaluación de Impactos Ambientales Acumulativos (EIAAc) en los bosques subtropicales. El caso del Este de Salta*. FAUBA – CONICET – INTA. Disponible en la siguiente dirección electrónica: https://inta.gov.ar/sites/default/files/script-tmp-inta_salta_fauba.pdf Fecha de consulta: 21 de enero de 2018.

Zubia. “Bosque con gente”: montajes y desmontajes audiovisuales del paisaje Chaco Salteño.

“Hay que tener en cuenta que en los departamentos ahora sojeros del noroeste (y especialmente en Salta y Santiago del Estero) hay una gran cantidad de pequeños productores rurales sin títulos sobre la tierra que ocupan, a los que se suman comunidades indígenas, que ocupan tierras fiscales o propiedades de dueños ausentistas o con títulos dudosos” (Reboratti, 2008: 6).

Delineada la problemática de desmonte en el Chaco Salteño, y considerando los interrogantes planteados en los apartados precedentes, veremos cómo esta cuestión se manifiesta en la selección audiovisual propuesta, describiendo un problema contemporáneo pero también actualizando el linaje genealógico del que proceden.

v. a. “Bosque con gente”: la construcción científico-técnica del monte.

Gran Chaco es un documental dirigido por Lucas van Esso y producida por FAUBA³. Estrenado en 2015 el documental “desenmascara el grave conflicto socio ambiental que aqueja a la región boscosa más grande del mundo luego de la Amazonía”⁴. Teniendo como foco central el proceso de desmonte en la región chaqueña, en el documental se suceden las imágenes panorámicas del paisaje Chaco Salteño⁵ en combinación con entrevistas a diferentes actores y actoras seleccionados por su incumbencia en torno al problema.

Esquemáticamente, el documental se desarrolla a partir de la combinación de cuatro secuencias expositivas: imágenes de archivo, entrevistas frente a cámara a distintos actores, registro etnográfico audiovisual y registro panorámico del proceso de desmonte. Es a través de ellos que se delinean las diferentes aristas en torno al proceso de desmonte en la región.

Respecto del primer eje, se trata de videos en blanco y negro que integran la colección *Argentina en este siglo* (producida por Carlos A. Aguilar entre los años 1964 y 1968) del Archivo Histórico de la Nación. Estas son utilizadas en la introducción y, un poco más adelante, en la contextualización histórica de la problemática del desmonte. Entre las tomas puede ver el proceso de extracción de madera del monte, que va desde el talado hasta su transporte por vía fluvial y el arribo al puerto; también se

³ Con el apoyo de Redes Chaco, la Fundación AVINA, el Fondo Ecuémico de Pequeños Proyectos Gran Chaco, el Proyecto UBANEX y el Programa Nacional de Voluntariado Universitario del Ministerio de Educación de la Nación.

⁴ Véase Sinopsis. Disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://granchacolapelicula.com.ar/> Fecha de consulta: 17 de octubre de 2017.

⁵ Si bien el documental se propone abordar las problemáticas del Gran Chaco como macro región en Sudamérica, las personas entrevistadas y las locaciones de filmación son de Argentina. Además, las locaciones de los paisajes y la etnografía audiovisual se realiza en territorios wichís de las comunidades de El Traslado (Tartagal), San Ignacio de Loyola (Embarcación), El Chorro (San Ramón de la Nueva Orán) y Sachapera (Tartagal). Todos estos parajes se ubican en la Región Chaco Salteño. Considerando estas características, la inclusión del documental *Gran Chaco* en la selección propuesta se justifica a partir de la especificidad de las locaciones de filmación.

observa el proceso de recolección de algodón y legumbres, igualmente transportadas a la zona de los puertos, y una serie de escenas de actos protocolares en la zona portuaria sin señalamiento específico de sus actores protagónicos. En este primer eje también se ven en blanco y negro imágenes de pastores franciscanos visitando a las comunidades indígenas y éstas, luego, participando de la cosecha de algodón.

El eje entrevistas consiste en la narrativización de la problemática de desmontes en la región a partir de una serie de entrevistas a diferentes actores y actoras que, desde diversas aristas, brindan su perspectiva en torno al problema. Este eje comprende un total de 13 personas entrevistadas: 9 técnicos/as profesionales (8 varones, 1 mujer) de instituciones científicas nacionales tales como INTA, CONICET y FAUBA, entre otras, y cuatro actores/as locales de las comunidades afectadas (3 varones, 1 mujer).

“Las personas fueron seleccionadas por sus diferentes especialidades que aportaban reflexiones, puntos de vista y posibles solución al conflicto, que es muy complejo. Por eso queríamos muchas voces que interactuaran de manera interdisciplinar. Por el lado de las comunidades originarias, buscamos una comunidad originaria en la que los desmontes aún no hubieran eliminado sus valores y sus vínculos con el monte, como El Traslado”⁶.

El primer grupo es quien expone la problemática del desmonte desde sus aspectos técnicos e históricos: describen las características del Gran Chaco como ecosistema, su conformación topográfica y la extensión de esta unidad biogeográfica, señalan la composición del suelo y los sistema de irrigación, describen la flora y la fauna y también a las comunidades indígenas locales y sus prácticas de sustento; luego de la presentación del estructural del Gran Chaco, describen históricamente el proceso de desmonte, con sus diferentes etapas y distintos bienes naturales extraídos (quebracho, algodón, legumbres); y llegan al momento actual de discusión sobre la expansión del modelo sojero en la región.

En cambio, el segundo grupo de entrevistados narrativiza el desmonte desde su experiencia situada en la comunidad El Traslado (ubicada a 150 km al este de Tartagal), describiendo cómo la problemática implica una desarticulación de sus modos de vida (actividades de caza, por ejemplo).

El tercer y cuarto eje corresponden a la reconstrucción de la problemática a partir de imágenes con sonido ambiental y música de fondo⁷. Al tercero corresponden un seguimiento etnográfico audiovisual de tareas de caza, recolección y producción de artesanías por parte de miembros de la comunidad indígena. En este seguimiento predominan los planos cortos y plano detalle. En cambio, en el cuarto eje predominan

⁶ Entrevista al director. *Gran Chaco, el documental que indaga sobre el desmonte, llega a la web*. Sobre la Tierra - Servicio de Prensa y divulgación Científica y Tecnológica sobre Agronomía y Ambiente. Publicada en línea el 2 de noviembre de 2016. Disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://sobrelatierra.agro.uba.ar/gran-chaco-llega-a-la-web/> Fecha de consulta: 17 de octubre de 2017.

⁷ En la banda musical se usó la producción de Gustavo Santaolalla.

los planos panorámicos: tomas aéreas y planos abiertos muestran el proceso de desmonte a través de topadoras y quema de pastizales.

A través de estos cuatro ejes *Gran Chaco* presenta modulaciones audiovisuales de la escisión entre naturaleza y cultura. Por un lado hay una descripción técnico racional del conjunto biogeográfico, de carácter global y estructural, y por otro, una descripción situada del cotidiano habitar por el monte chaqueño. La descripción técnica contempla la conjunción de dos dimensiones (“Si algo tiene Chaco, es que es un bosque con gente”, dice uno de los entrevistados⁸) organizando un ensamble entre lo que se identifica como flora y fauna y las prácticas culturales de las comunidades. De este modo, opera como una sutura sobre la cisura naturaleza-cultura: además de las cualidades biológicas de la región, el paisaje chaqueño es habitado también por las comunidades indígenas. En cambio, la descripción situada del monte se organiza a partir del seguimiento de un itinerario (caza o recolección) que circula, que se mueve entre la vegetación.

Sobre esta descripción conviene señalar un desequilibrio entre los dos grupos de actores entrevistados: si consideramos la duración total de las entrevistas, el técnico-científico es el que más protagonismo tiene en la descripción oral de la problemática del desmonte. En cambio, en el grupo local predomina más el tránsito en silencio por el monte.

El tratamiento de las imágenes sigue esta misma secuencia: mientras el proceso de desmonte es mostrado a través de planos aéreos y panorámicos de la desertificación, un seguimiento etnográfico audiovisual se detiene sobre una cotidianidad casi íntima de las comunidades. Los planos generales dimensionan el espacio extenso del proceso de desertificación a través de las hectáreas deforestadas y luego quemadas para la posterior plantación de soja. En cambio, en el seguimiento etnográfico predomina el plano detalle, concentrado en el desarrollo de una tarea específica. Mientras el primer conjunto organiza visualmente el paisaje de la devastación, el segundo muestra uno de la intimidad de la convivencia con el medio.

Hay en esta forma de organización entre descripción narrativa (oralmente a través las entrevistas) y descripción audiovisual (planos y escenas) de la problemática del desmonte en el Chaco Salteño una búsqueda por asir el opaco vínculo de convivencia con el paisaje: sus habitantes, las comunidades wichí, sólo en pocas ocasiones describen oralmente el paisaje, a ellos se los muestra experimentándolo mayormente en silencio. Al respecto, el registro audiovisual se orienta a compensar el déficit oral a partir del seguimiento situado de las tareas de recolección y caza, como también los viviendas y la vida comunitaria. El vínculo con el paisaje intenta ser, de este modo, capturado a través de una imagen íntima.

Con esta estructura narrativa, *Gran Chaco* sigue el linaje del privilegio de la visión en la construcción del paisaje. Ya no es este un paisaje armónico, sino uno de la desolación y la devastación: las tomas amplias de los montes ardiendo en fuego, hectáreas desmontadas (principalmente desde tomas aéreas) y luego las extensiones

⁸ Emiliano Ezcurra, Director de la Fundación Banco de Bosques.

monótonas de la soja verde, conducen a una representación del paisaje como amplitud, accesible al conocimiento desde la visión general. En cambio, la experimentación habitacional de ese mismo ambiente se produce en silencio, al que la cámara etnográfica intenta auscultar a través del seguimiento sigiloso.

v. b. Caminar el monte: Octorina y su militancia.

Kajianteya, la que tiene fortaleza (2012), documental dirigido por Daniel Samyn, recorre también las problemáticas de lo que implican los desmontes para las comunidades wichís en Salta narrando la militancia comunitaria de la dirigente Octorina Zamora, *Niyat* (cacique) de una comunidad aborigen wichí en Embarcación. De carácter autobiográfico, “A través de su palabra descubrimos la tensión entre dos realidades. Por un lado, un mundo de discriminación, despojo y exclusión de los pueblos indígenas. Y por otro lado, la pelea diaria por una vida digna que contemple el mandato ancestral de la conservación de su cultura, la recuperación de derechos territoriales y el cuidado de la naturaleza”⁹.

El documental registra el compromiso de Octorina por su pueblo y las múltiples conexiones entre sus problemas: la discriminación, la pérdida de la lengua, el avance de los desmontes, la pérdida de las creencias espirituales de su comunidad, la tenencia de la tierra y los desplazamientos, entre otros. Estas no son sino facetas de un mismo cuerpo problemático que motiva la labor comunitaria de una mujer, ardua tarea que va desde el caminar el territorio en el encuentro con las familias hasta reclamos frente a la Corte Suprema de Justicia de la Nación y la Casa de Salta en el micro-centro porteño por demandas de mejores condiciones de acceso a las tierras, salud, educación y viviendas.

Compositivamente, el montaje audiovisual de *Kajianteya* se organiza a través de los siguientes ejes: entrevista frente a cámara, seguimiento del itinerario de Octorina, planos panorámicos del medioambiente, planos generales de las comunidades y puesta en escena. En cuanto al primer eje, sigue el formato del documentalismo clásico en el que una persona habla a cámara explicando las consecuencias del proceso de desmonte y narrando sus experiencias biográficas. En algunos planos, la descripción y narración se extiende como voz en off sobre otros planos ilustrativos. En cuanto al segundo, el seguimiento detenido de Octorina en sus recorridos por el monte reseña visualmente la militancia de ella como lidereza comunitaria caminando el territorio. Esta secuencia de imágenes, generalmente escenas de conexión en la línea argumental, sigue a Octorina por los caminos del monte, acercándose a las casas de las familias, mostrándola en movimiento. Sobre este seguimiento, adquieren particular presencia las tomas amplias que contextualizan su circulación por el monte: en estas se la ve circulando por el paisaje de árboles, situando la conexión entre militancia y ambiente. Los planos panorámicos, tercer eje, están dedicados a la descripción visual del monte Chaco Salteño: tomas amplias, aéreas o en perspectiva (podría decirse en picado), que muestran la extensión del bosque y el trazado del Río Bermejo, por un lado y por otro, planos más detallados de las copas de los árboles. Por saturación de color verde, éstos últimos reconstruyen el prototipo de la

⁹ Véase Sinopsis. Disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://www.dhsamyn.com.ar/kajianteya.html> Fecha de consulta: 17 de octubre de 2017.

naturaleza puesta en juego en el proceso de desmonte. Respecto de los planos generales de las comunidades, el cuarto eje, la composición de planos largos y cortos se orienta a una descripción visual de las actuales condiciones materiales de vida de las comunidades wichí en Embarcación. Predominan aquí los planos de las casas precarias, los patios y las áreas en común de las familias, en un balance de ocres que da continuidad al suelo y a las viviendas. Finalmente, el último eje corresponde a lo que podría denominarse una puesta en escena, orientadas a maximizar la eficacia narrativa audiovisual a los fines de la dirección. En estas, Octorina *actúa* de Octorina: ya sea mostrándose pensativa y vestida para la ocasión en la vera del río, o reflexiva en la obscuridad de su cuarto. En estas escenas no hay un registro etnográfico sino más bien una puesta en escena de Octorina misma sujeta a los lineamientos estéticos de la dirección.

¿Qué paisajes nos muestra *Kajianteya, la que tiene fortaleza*? En su montaje narrativo, el documental combina dos tipos de paisajes: el de la desposesión y el de la exuberancia del ambiente, ocre y verde respectivamente. El paisaje de la desposesión es el que describe visualmente las condiciones de pobreza en la que viven las comunidades wichí de la zona, mostrando el rancherío y el hacinamiento, la falta de agua y hasta los perros flacos. Un plano ilustrativo al respecto es que monta en una misma imagen un rancho y la cotidianidad de una familiar frente a la alambrada privada. La privatización del territorio (la racionalización del espacio) y la desposesión colindan ahí, inmediatamente, una al lado de otra. Y este plano sublima esa convivencia. El otro paisaje es el de la exuberancia verde que vía planos panorámicos muestra la extensión del monte boscoso. Se recurre a la imagen amplia y aérea para mostrar la extensión del monte. La cenitalidad de los planos panorámicos verdes contrasta con los ocres normales que se sitúan frente a frente de las personas. Estas dos formas de acercamiento visual son las que constituyen los paisajes combinados en el documental.

Sobre este montaje combinado de paisajes visuales, la descripción oral sigue esa secuencia: por un lado, se narran los problemas y consecuencias históricas y actuales de la desposesión en la ocupación del territorio, de las cuales resultan la situación de extrema pobreza de las comunidades en Embarcación; y por otro lado, se describe oralmente la experiencia mística de habitar el monte, la religiosidad indígena y el evangelismo protestante. Hay una escena muy ilustrativa al respecto: en una de las entrevistas ella rememora episodios de su infancia cuando a mitad de la noche salía junto a su familia al monte a celebrar los rituales de su comunidad. Según ella explica, estas celebraciones pasaron a realizarse clandestinamente en la noche tras la evangelización a la que fueron sometidos durante décadas. Sus creencias indígenas fueron denostadas como expresiones paganas y, por tanto, segregada a la obscuridad de la noche lejos del culto diurno del evangelio. Describiendo esta situación, Octorina rememora que siendo niña le preguntaba a sus padres (*dixit*): ¿por qué caminamos el monte en la mitad de la noche? ¿Por qué nos escondemos? ¿Por qué celebrar la religiosidad de la comunidad de forma clandestina? Octorina tardaría años en dar(se) una respuestas a esos interrogantes de la infancia, las cuales –sin duda alguna– tensionan su militancia actual. No hay imágenes posibles para esta descripción, aún si se recurre al paisaje exuberante como

indicador de ese tránsito por el monte. De este modo, las imágenes disponibles son insuficientes para documentar la convivencia ontológica con el monte en la obscuridad de la noche, factible de ser narrada sólo a través de la oralidad.

Sin referir directamente al desmonte por la sojización de la tierra, debido a que las comunidades se ubican entre las serranías (Bosques Andinos Yungueños), *Kajianteya* describe la problemática histórica del desmontaje cultural de las comunidades wichí en la región: reducción de circulación debido a la privatización del territorio, desposesión del paisaje y del acceso a la tierra, y segregación étnica y religiosa. Esta descripción amplia de las problemáticas comunitarias, narradas a través de la biografía de Octorina, se organiza en torno a la exposición de una pobreza situada en contraste con la exuberancia verde (en tanto modulación de la escisión). De esta forma, mientras el paisaje ocre es construido con planos cortos y detenidos, el verde recurre una vez más al plano panorámico para mostrar la extensión de la naturaleza.

v. c. La erosión del paisaje: Yolanda y Sara.

El tercer diorama que integra la selección propuesta no es un documental sino una ficción: *Nosilatiaj. La belleza* (2012), ópera prima de la salteña Daniela Seggiaro. La película retoma, como veremos en este apartado, la problemática de los desmontes en la región y la afectación que esto causa a las comunidades wichís, esta vez a través del montaje ficcional.

Esta ficción se organiza a través la combinación de cuatro ejes narrativos: la historia actual de Yolanda siendo joven, la infancia de la protagonista con su comunidad en el monte, narración con *voz en off* superpuestas sobre imágenes difusas de la naturaleza y planos generales del paisaje. Respecto del primer eje, *Nosilatiaj* se centra en la vida de la joven Yolanda y su trabajo como criada cama-adentro en la casa de Sara.

“Yolanda a sus 16 años trabaja y vive como criada en la casa de Sara. La patrona y su hija, Antonella, organizan un gran festejo para celebrar los 15 años de la niña, Yolanda las ayuda, los hijos varones molestan sin parar, el marido se escabulle. En medio de este caos, Sara toma una mala decisión que lo altera todo y aunque pretenda que nada ha pasado, la tierra tiembla y nuevas relaciones emergen como un espacio para intuir la complejidad de vínculos entre el mundo blanco y el mundo indígena”¹⁰.

Este primer eje se organiza en torno a los preparativos para el festejo de 15 años de Antonella e incluye la secuencia de todas las actividades de organización en torno a la preparación de la comida, la limpieza del patio, la selección de la ropa para la gran noche, el paso por la peluquería, entre otras. Entre los diálogos de estas secuencias se cuelan sutilmente tópicos tales como: el corte de ruta indígena como modo de

¹⁰ Véase Sinopsis. Disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://www.labellezanosilatiaj.com.ar/>. Fecha de consulta: 17 de octubre de 2017.

protesta, el “problema wichí” (“son bravos los indios”), el monte como un lugar de explotación por parte de los criollos, la falta de educación y la diversidad religiosa. Estos temas, matizados en la cotidianidad del diálogo, contribuyen laminarmente a la problematización de la cuestión indígena local. En este eje acontecen también las acciones principales que dan coherencia narrativa al film.

El segundo eje compositivo corresponde a la rememoración de la infancia de Yolanda en el monte junto a su familia. Se trata de escenas que se intercalan al primer eje. Aquí la recreación ficcional se matiza con una mirada etnográfica: si bien se trata también de actuaciones, su composición combina una perspectiva etnográfica que se detiene en la particularidad del modo de vida en el monte.

El tercer eje de composición fílmica son tomas difusas de la naturaleza en planos detalles acompañadas de una narración en *voz en off* en wichí lhämtes –lengua wichí– (subtituladas y sobre impresas en las imágenes) que operan como articulaciones entre las imágenes de los dos primeros ejes. En este tercero, la voz narra también la rememoración de episodios de la infancia que, junto con el segundo eje, contrastan la infancia y la juventud de Yolanda.

Finalmente, el cuarto eje de narración está conformado a través de planos del paisaje chaqueño, principalmente de tomas de árboles y planos extendidos de las zonas en las que habitan las comunidades wichís.

Estos cuatro ejes se combinan para narrar la vida de la joven Yolanda, en su infancia y en su juventud (como así también sus reflexiones), y el vínculo de su comunidad y de su cultura con el monte chaqueño, por un lado y por otro, narrar la erosión de esa vinculación. Esta erosión está presente transversalmente a partir de pequeñas sutilezas (sobre todo en los diálogos del primer eje) y alcanza su cénit en el drama central: ¿Cuál es esa mala decisión que toma Sara y que todo lo altera?. La ruptura de la ligazón cultural de Yolanda con el monte metaforizado a través de su larga cabellera: “La cabellera de Yolanda lleva impresa la belleza de su cultura wichí, de su idioma y de los árboles del monte chaqueño, toda esta belleza se encuentra amenazada”¹¹. Esta metáfora, que involucra cuerpo y paisaje como una continuidad indiscreta, se elabora en la combinación de los ejes narrativos: en la primera parte, rememorando a su abuela, Yolanda narra el mandato recibido en su infancia (*voz en off*, eje tres) “*Lavenla awoley ta isla, maneja halawoley, tapta yhej ihisetlhalá*” (Tendrás un pelo hermoso, como las ramas, no tienen que cortarlo nunca). Planteado el ensamble inicial entre cabellera-ramas de árboles, la ficción se organiza en torno al cuidado y sacrificio del pelo de la joven en la domesticidad cotidiana en la casa de criollos. Esta metáfora simbiótica entre cuerpo y paisaje se continúa más adelante cuando, tras el sacrificio de la cabellera, Yolanda se enferma y su cuerpo afiebrado acontece en paralelo con el temblor de la tierra. En esta secuencia, la disposición equivalente entre cuerpo enfermo y movimiento tectónico reafirma esa continuidad metafórica propuesta. Tras el “cambio de *look*” de Yolanda, lo que sigue es la resolución ficcional de ese drama. Una resolución que sigue

¹¹ Véase Sinopsis. Disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://www.labellezanosilatiaj.com.ar/>. Fecha de consulta: 17 de octubre de 2017.

la combinación de los cuatro ejes para terminar con imágenes cuasi etnográficas de una mujer wichí peinando su cabellera.

¿Qué paisajes nos presenta *Nosilataj*? Seggiaro construye, a partir de una descripción densa del Chaco Salteño¹², un montaje audiovisual en el que el paisaje chaqueño es presentado como una continuidad con el cuerpo de la joven. Esa continuidad, opaca a la vista, es organizada a través de indicios y superposiciones de imágenes y narraciones en *off*, de escenas ficcionadas y planos cuasi etnográficos (los ejes de la composición) que, puestos en juego, monta la composición de conjunción. En este film no hay planos panorámicos ni cenitales, en tanto el paisaje no se monta más allá de la experiencia corporal de Yolanda. Tampoco hay un paisaje situado de las condiciones materiales de la comunidad wichí en tanto éstas no son construyen en su especificidad sino en la relación con los criollos. Tampoco hay contundencia respecto del desmonte sino más bien el señalamiento de una erosión que posibilita aquel proceso primero. Es en ese desgaste suave, cotidiano, liminar, microfísico, donde se generan las condiciones para que ocurra el desmonte.

La mixtura de la composición que expresa metafóricamente la continuidad entre cuerpo de Yolanda y el paisaje chaqueño sugiere también una modulación diferente de la hendidura entre naturaleza y cultura. Esta ya no es un “bosque *con gente*” como en los dioramas anteriores, en tanto esfuerzo de ensamblar la cisura, sino más bien opera en *Nosilataj* como un borramiento. La hendidura se pierde en el montaje de los ejes.

vi. Montajes comunes: ensambles, recursos y estrategias narrativas comunes.

La descripción analítica de cada uno de los tres dioramas audiovisuales que integran la selección ofrecida permite alcanzar un balance general acerca de cómo es construida la problemática de los desmontes en el Chaco Salteño y en la región y, particularmente, la situación actual de los pueblos indígenas. Y también, acerca del lenguaje cinematográfico a través del cual montan la problemática del desmontaje del paisaje cultural local, en tanto presentan modulaciones de la escisión entre naturaleza y cultura y el privilegio de la visión en la construcción del paisaje desde la modernidad escópica y el régimen del ocularcentrismo, referencias con las que iniciamos el trabajo.

Tal cual advertimos oportunamente, la selección no agota la vasta producción audiovisual, particularmente documental, abocada al abordaje de la problemática del desmonte chaqueño y sus consecuencias para la comunidad, además de aquellas dedicadas a mostrar etnográficamente al pueblo wichí y sus condiciones de vida¹³. En este sentido, la

¹² Seggiaro comenta en una entrevista que fue su madre, la antropóloga Catalina Buliubasich (UNSa), quien “escuchó una historia real que le sucedió a una mujer wichí que vivía en la casa de unos criollos, y ese fue el puntapié para la historia”. La anécdota se complementa con la estadía de Seggiaro durante “cinco años en Misión Cañaverl, interiorizándose con las formas e idiosincrasias wichís”

Véase Chávez Díaz, R. *Se filma en Salta “La Belleza/Nosilataj” sobre una joven wichí que vive con criollos*. Salta 21. Publicada el 6 de diciembre de 2010. Disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://www.salta21.com/Se-filma-en-Salta-La-Belleza.html>. Fecha de consulta: 17 de octubre de 2017.

¹³ Por fuera quedaron: *UAHAT: El Padre Rio negado para sus hijos* (2014) dirigido por Demián Santander, Julián Borrell y Franco González (sobre el reclamo de las comunidades Wichí y Weenahayek por la sequía

selección es arbitraria y acotada a fines reflexivos a fin de dimensionar las continuidades y discontinuidades de los modos hegemónicos de construcción del paisaje.

Por otra parte, también se advirtió que la selección audiovisual es heterogénea en tanto está integrada por géneros y estilos de filmación disímiles entre sí, dos documentales y una ficción. En cambio, la coherencia entre las piezas seleccionadas está dada por el abordaje específico en torno a la problemática de los desmontes en la región chaqueña en general y la relevancia cultural que ésta tiene en la construcción de la identidad wichí en tanto paisaje. Por esto, entre la heterogeneidad de formatos y la homogeneidad temática, la selección ofrece distintas aristas para analizar un conjunto de problemas afines y, por ello, se revela como un panorama que permite una comprensión acerca del abordaje de la región chaqueña desde el audiovisual.

Una de esas aristas está dada por las modulaciones de la relación entre naturaleza y cultura que cada una de las piezas ofrece. Como se planteó al inicio de este trabajo, la escisión señalada opera como un dispositivo que se cuele a través de reglamentaciones, arquitecturas y modos hegemónicos de mirar el espacio. Ésta se constituye entonces como una certeza epistémica que, amén de los cuestionamientos, mantiene aún vitalidad. ¿Cómo se manifiesta tal vitalidad en los dioramas descriptos? En el primero aparece como un ensamble compulsivo a través del cual se opera una cisura en la hendidura: el “Bosque con gente” sigue la secuencia arquitectónica del Museo de la Plata; en la segunda pieza, en cambio, la modulación es más sutil: tanto en narración como en imagen Octorina es construida como una continuidad con el monte; finalmente, en *Nosilatiáj* la escisión es disuadida en la superposición de tomas, planos y relatos. En esta última, vía las metáforas, la relación con el medioambiente es presentada como una continuidad. Si atendemos a la construcción de la problemática a través de la narración oral se acentúan estas observaciones respecto a las modulaciones de la dualidad naturaleza-cultural: mientras en *Gran Chaco* el medioambiente es construido desde un lenguaje técnico-científico (atendiendo a los aspectos biológicos, topográficos, climáticos y, además, el componente antropológico) y quienes lo habitan apenas si intervienen describiendo los padecimientos cotidianos; en *Kajianteya* el ambiente es narrado como problema histórico por Octorina a través del señalamiento de las condiciones actuales de pobreza de la comunidad y en *Nosilatiáj*, más complejo por las decisiones estéticas de la dirección y el formato en sí, la narración es construida a través de episodios fragmentados de rememoración pronunciados en wichí lhämtes. Tales secuencias narrativas siguen la secuencia de modulación: mientras en el primer diorama aparecen como sutura de una hendidura (unir aquello que está separado), en los dos últimos la conjunción entre naturaleza y cultura deslinda los conjuntos individuales para mostrarlos en su integración.

generada por el cambio del curso del río Pilcomayo); numerosos documentales de carácter etnográfico producidos para el Canal Encuentro (*Nuestro Mapa. La llanura Chaco-Pampeana, Pequeños universos VI: Chaco Qom, Pueblos Originarios. Capítulo XXIX. Pueblos del Gran Chaco I y II*) y otras, además de reportajes de los canales de televisión sobre las condiciones de vida de las comunidades wichís.

Respecto la construcción oral de la situación del desmonte y la desposesión del medio ambiente es importante atender a las enunciaciones en wichí lhämtes y sus variaciones: en *Gran Chaco*, todos los entrevistados técnicos hablan en español, y de los cuatro actores locales, sólo uno habla en la lengua wichí. Este último ofrece una reflexión casi al final acerca de la situación de despojo y desmontaje del monte. En *Kajianteya*, la lengua indígena es usada por Octorina sólo por momentos, predominando el español. Finalmente, en el tercer diorama, las rememoraciones episódicas de Yolanda (tercer eje) son pronunciadas en wichí lhämtes. En este sentido, el acceso a otra lengua supone el ingreso a otro mundo y ahí las variaciones: mientras Yolanda nos lleva a su infancia en el monte, con su familia y sus amiguitos, construyendo una convivencia armónica con el monte, en los otros dos dioramas los usos de la lengua wichí se orientan más bien a una descripción de la cultura en relación al monte en el contexto de la deforestación. En estas variaciones hay un ligero matiz: en *Gran Chaco* y *Kajianteya* hay una reafirmación de una política de la identidad (por ejemplo, en el primero uno de los entrevistados señala la equivalencia de significado entre Aguaragüe y Pachamama para señalar la importancia del significado de la tierra valiéndose del extendido uso de Pachamama en la elaboración del valor de la tierra frente al conflicto ambiental). A través de esta reafirmación se resaltan los valores locales. En cambio, por su diferencia de formato, en *Nosilatij* esta reafirmación no proviene de una consigna ni señalamiento de valor sino más bien de la rememoración episódica de la infancia de Yolanda.

Por otra parte, el privilegio de la visión en la construcción del paisaje también presenta matices entre los tres dioramas. El paisaje extenso construido a través de planos panorámicos, generalmente por el uso de tomas aéreas, siguiendo la mirada neutra desde la posición cenital, es uno de los recursos narrativos usados por los dos primeros dioramas. En ambos casos, el paisaje en riesgo es medido a través de la vista situada desde arriba. En *Gran Chaco* esa mirada observa detenidamente las grandes extensiones de desmonte en proceso: el ojo neutro de la cámara se detiene particularmente en la cuadrícula que las topadoras van armando. Contrasta de este modo las manchas boscosas deformes y la cuadrícula racional del desmonte. Este montaje es acompañado por planos horizontales y panorámicos de la quema de los árboles desmontados. *Kajianteya* incurre también en el uso de los planos panorámicos cenitales que muestran el chaco boscoso y el curso del Río Píocomayo, acompañado también de planos amplios horizontales. El tercer diorama, en cambio, no incurre en el uso del recurso panorámico cenital: en este el paisaje es construido más bien por la narración y por los planos detalles del monte. De este modo, la extensión no es vitalidad pues ésta es construida a través de la narración en lengua originaria. En cambio, en los dos primeros, la necesidad de mostrar la extensión sí reseña la vitalidad que para las comunidades tiene el monte.

Por otra parte, la construcción situada del paisaje se realiza a través del seguimiento de la circulación por el monte a través de planos horizontales. En *Gran Chaco*, las tareas de recolección de fibras para la producción de artesanías y las actividades de caza, modos de transitar el monte, son seguidas por la cámara construyendo una narración etnográfica de los quehaceres de la comunidad wichí.

El mismo recurso es utilizado en *Kajianteya*, en donde observamos la circulación de Octorina por el monte y los caseríos como un seguimiento audiovisual por su itinerario de militancia. Finalmente, en *Nosilatiaj* este recurso también es utilizado al mostrarse a las mujeres circular entre medio la arboleda chaparra semi-desértica. La circulación reseña la simbiosis de pertenencia entre las comunidades y el monte.

Respecto de las formas de construcción del paisaje y la modulación de la escisión naturaleza-cultura, la conjunción cuerpo-paisajes se constituye como un indicador clave para considerar los modos de relación cultural con el medioambiente construidos desde lo audiovisual. Como vimos, en *Nosilatiaj*, el uso de los ensamblajes metafóricos cabellera-ramas y fiebre-temblor sugieren la continuidad entre el cuerpo de Yolanda y el paisaje de su comunidad (una continuidad opaca a la vista y por ello sugerida por el juego compositivo). Un recurso similar se ensaya con Octorina, además de mostrarla en circulación por el monte, a través de la composición de las imágenes: se superpone un primer plano del rostro en perfil de ella a contraluz y a continuación las serranías del monte. Ambas formas, rostro y serranía, se superponen reseñando la continuidad. Sin metáfora ya y apelando a la visualización de una alter-identidad *Gran Chaco* culmina mostrando en primer plano los rostros aciagos de los miembros de la comunidad producto de las actividades del desmonte.

En el conjunto de estrategias y recursos utilizados, en sus similitudes y diferencias, y la forma en la que en cada diorama se construye el paisaje y la modulación de la escisión, permite alcanzar una reflexión final acerca de las continuidades y discontinuidades en las que se representa el espacio, la naturaleza y el paisaje, y considerar la vigencia del privilegio de la visión en el conocimiento de la alteridad y su mundo. De eso nos ocuparemos en el apartado final.

Montaje final: continuidades y discontinuidades

Como vimos en la primera parte de este trabajo, al recoger las críticas subalternistas, ecofeministas, el perspectivismo amerindio y otras líneas de pensamiento no occidental (Lander, Holland-Cunz, Viveiro Castro, *Op.Cit.*), la dualidad naturaleza y cultura viendo siendo desestabilizada en el pensamiento contemporáneo. El señalamiento respecto el eurocentrismo, el antropocentrismo, el androcentrismo, sumado a una serie de desastres naturales y contaminación ambiental más la emergencia de los estudios sobre animalidad (de los cuales, por la extensión, no consideramos en detalle), particularmente los avances en zoosemiótica y la descubrimiento del juego en chimpancés por la primatología, incluso tendencia por el veganismo, instancias que sugieren un cambio de época en el pensamiento contemporáneo que afecta directamente a aquella escisión entre naturaleza y cultura. Parafraseando, se acerca la caída del gran relato de la escisión.

Las implicancias que este cambio de época tiene aún se encuentran en análisis, sin un horizonte muy certero de hacia dónde se dirige el pensamiento, abierto a la plena exploración. En este contexto, preguntarse por los modos en que se construye el paisaje en nuestra región (tal cual lo hacen las comunidades wichís y tal cual intentan representarlo los

dioramas audiovisuales) adquiere relevancia en tanto se constituyen como modulaciones situadas que borronean la dualidad entre naturaleza y cultura. En el pensamiento amerindio de la región (Viveiro de Castro, Tola, *Op.Cit.*) la dualidad entre naturaleza y cultura no existe en cuanto tal, sino que más bien aquello que nosotros consideramos como naturaleza tiene plena agencia ontológica para las comunidades. Esta capacidad de actuación interactúa directamente con la de los humanos. De aquí la relevancia anímica y cultural que el monte (como conjunto de agencias) tiene para las comunidades.

Ahora bien, ¿cómo la producción audiovisual se acerca a esa intimidad entre actuaciones humanas y no-humanas? ¿A través de qué lenguajes narrativos intentan asir esa interacción?. Como hemos visto, las tres piezas seleccionadas tienen en común el planteamiento de la problemática del desmonte y la erosión del paisaje cultural del Chaco Salteño y, en ellas, las consecuencias que tales procesos tienen para las comunidades wichí. En esa búsqueda en común, desde diferentes perspectivas y formatos, los tres dioramas se propone dar cuenta del vínculo de interacciones entre humanos y no-humanos del monte. Recurren para ello a narraciones orales y montajes audiovisuales en combinación. Respecto de estas últimas, hemos visto el uso frecuente de tomas panorámicas cenitales que muestran la extensión del espacio, por un lado y por otro, el seguimiento a miembros de las comunidades en su circulación a través del monte. Este uso de los planos sostiene el privilegio de la visión en la comprensión de la interacción: es a través de la vista que conoceremos cómo es ese vínculo, por eso la mirada neutra de la cámara sigue a modo etnográfico cada uno de los movimientos. La comprensión deviene de la visión, por eso el seguimiento íntimo del ojo.

Esta continuidad del privilegio de la visión, tal como señalamos, se denota principalmente en *Gran Chaco* y *Kajianteya*. En cambio en *Nosilatiáj*, que prescinde de los planos panorámicos y cenitales, el vínculo con el paisaje es opaco y difuso a la vista (eje tres), y está sostenido más bien por la rememoración episódica de la infancia de Yolanda y el uso de las metáforas. Es en esta construcción poética de la imagen y el texto, de una comprensión que escapa a la precisión de la vista, donde se dimensiona con mayor holgura la relevancia del monte para los wichí.

El montaje de la narración oral sigue esta misma secuencia: la presión por volver inteligible el el vínculo con el paisaje redundando en una presión por explicar con nitidez la relevancia del monte para la comunidad wichí; en cambio, en la rememoración casi epifánica de la infancia disuade la inteligibilidad para ganar en una comprensión situada del vínculo con el paisaje. Esto supone una discontinuidad del régimen visual volviéndose contra la mirada neutra de la cámara al superponer planos y textos construyendo una poesía del espacio. Es a partir de ésta que se alcanza una comprensión situada del monte y de las consecuencias específicas del desmonte.

En este sentido, considerando la diferencia de géneros, las tres piezas audiovisuales analizadas presentan modos hegemónicos de montar el paisaje a través de la visión y la narración y, en simultáneo, de búsquedas estéticas que implican desfasajes de esos regímenes visuales que conducen a una racionalización del espacio: por su carácter ficcional, *Nosilatiáj* se aleja más del modo hegemónico de construcción del

paisaje debido al recurso de la poesía de la imagen (las metáforas de cabellera-ramas y fiebre-temblor). No obstante, esta búsqueda estética por enunciar la situación desde otros lenguajes también está presente en *Kajianteya* y en *Gran Chaco*: en la primera, a través de la superposición de planos entre el rostro de Octorina y los contornos de los árboles en el monte, como un recurso que se propone señalar la continuidad entre ella y el paisaje; y en la segunda, a través de los planos amplios que registran la intensidad de los colores del fuego en la quema de árboles (una saturación que recuerda los paisajes de Rothko). La utilización de estos recursos, con mayor o menor intensidad o eficacia, se proponen ir más allá del registro neutro en la representación del paisaje, estableciendo una discontinuidad del régimen escópico.

La combinación de exploración y utilización de géneros, recursos y montajes en cada uno de los dioramas seleccionados vuelve difícil la clasificación taxativa entre lo hegemónico o lo alternativo respecto a la modulación de la escisión naturaleza y cultura y sobre la construcción del paisaje bajo los regímenes que privilegian la visión. Más que renegar de esta dificultad, encontramos en ellos la superposición matizada de continuidad y discontinuidades (con mayor o menor intensidad por una o por otra) que representan el vínculo ontológico de lo humano y lo no-humano en el paisaje situado del monte chaqueño. Y en esos matices, aquellos recursos que más utilizan la poesía son los que más se desfasan del régimen neutro de la mirada, ganando en discontinuidad y por tanto, en una representación otra del paisaje.

Estos matices identificados en el análisis y comparación de los dioramas seleccionados permiten delinear un conjunto de indicadores iniciales factibles de aplicarse analíticamente a otros productos audiovisuales para alcanzar una comprensión amplia acerca de cómo se construyen el espacio, el paisaje y la naturaleza en el cine y en los medios de comunicación. Y desde estos análisis extensivos aportar a la reflexión amplia acerca de las consecuencias de la escisión entre naturaleza y cultura y, fundamentalmente, la experiencia de habitar el lugar desde otras ontologías donde esa división entre humanos y no-humanos no está presente.

Referencias bibliográficas

- Aliata, F. y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Alimonda, H. (2006). “Una nueva herencia Comala (apuntes sobre la ecología política latinoamericana y la tradición marxista”. En Héctor Alimonda (Comp.) *Los Tormentos de la Materia. Apuntes para una Ecología Política Latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 93-122.
- Andermann, J. (2000). *Mapas del poder: una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Argullo, R. (2012). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*, México, FCE.
- Buliubasich, E. C. y Rodríguez, H. E. (2006). “Panorama etnográfico, histórico y ambiental”. En E. C. Buliubasich y A. I. González (Coor.) *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta - La posesión y el dominio de sus tierras Departamento San Martín* (21-34), Salta, CEPIHA.
- Brown, A.D.; Pacheco, S.; Lomáscolo, T. y Malizia, L. (2006). “Situación ambiental de los Bosques Andinos Yungueños”. En A. Brown, U. Martínez Ortiz, M. Acerbi y J. Corcuera (Ed.) *La Situación Ambiental Argentina 2005*, (53-72), Buenos Aires, Fundación Vida Silvestre Argentina.
- Descola, P. (2001). “Más allá de la naturaleza y de la cultura”. En: L. Montenegro Martínez (Ed.) *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá - Jardín Botánico de Bogotá, pp. 75-96.
- Foucault, M. (1999). “Espacios diferentes”. En: M. Foucault, *Obras esenciales. Volumen III. Estética, ética y hermenéutica* (431-441), Barcelona, Paidós.
- Haraway, D. (2015). *El patriarcado del Osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones.
- Haraway, D. 2004. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra©_Conoce_Oncorotón®. Feminismo y tecnociencia*, Barcelona, UOC (Universitat Oberta de Catalunya).
- Harley, J. B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Holland-Cunz, B. (1996). *Ecofeminismos*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Jackson, P. (1999). “¿Nuevas geografías culturales?”. En: *Revista Documents d'Anàlisi Geogràfica*, Nº 34, pp. 41-51.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*, Madrid, Akal.
- Lander, E. (Ed.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.

- Langbehn, L. (2016). “Arenas públicas, modelos de desarrollo y políticas de protección del ambiente: la Ley de Bosques entre ‘conservación’ y ‘producción’”. En: Gabriela Merlinsky (Comp.) *Cartografías del conflicto ambiental en Argentina II*, Fundación CICCUS-CLACSO, 141-168.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Ediciones Mantial.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*, España, Capitán Swing Libros.
- Lois, C. M. “Desierto y territorio: imágenes decimonónicas del Gran Chaco Argentino”. En: *Mundo de Antes* [En línea], Puesto en línea el año 2001, consultado el 17 de octubre 2017. URL: <http://www.mundodeantes.org.ar/pdf/revista2/7Lois.pdf>.
- Massey, D. (2005). “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”. En L. Arfuch (Comp.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (101-127), Barcelona, Paidós.
- Minh-Ha, T. T. (1983). *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* [Documental], Senegal-Estados Unidos.
- Nandy, A. (2011). *Imágenes del Estado. Cultura, violencia y desarrollo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Nogué, J. (Ed.) (2007). *La construcción social del paisaje, Madrid*, Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. y Romero, J. (Ed.) 2006. *Las otras geografías*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Nouzeilles, G. (2002). “El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad”. En G. Nouzeilles (Comp.). *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina* (págs. 163-186), Buenos Aires, Paidós.
- Perinola, M. (2008). Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del Siglo XX, Madrid, Ediciones Acuarela y Machado Libros.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viaje y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reboratti, C. (2008). *La expansión de la soja en el norte de Argentina: Impactos ambientales y sociales*, Buenos Aires, FAUBA.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica, tiempo, razón y emoción*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Tola, F. (2012). *Yo no estoy solo en mi cuerpo. Cuerpos-personas múltiples entre los Tobas del Chaco Argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- Torrella, S. A. y Adámoli, J. (2006). “Situación ambiental de la ecoregión Chaco Seco”. En A. Brown, U. Martínez Ortiz, M. Acerbi y J. Corcuera (Ed.) *La Situación Ambiental Argentina 2005*, (75-100), Buenos Aires, Fundación Vida Silvestre Argentina.
- Trincheró, H. H. (2000). *Los Dominios del Demonio”. Civilización y Barbarie en las fronteras de la Nación. El Chaco Central*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Virno, P. (2003). *Virtuosismo y revolución, la acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficante de Sueños.

- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Waldenfels, B. (2005). “El habitar físico en el espacio”. En S. Gerhart y H. Breuninger (Comp.). *Teoría de la cultura (157-177)*, Buenos Aires, FCE.
- Wright, P. G. (2003). “Colonización del cuerpo, el espacio y la palabra en el Chaco Argentino”. En: *Horizontes Antropológicos*, Nº 9, Nº 19, Porto Alegre. pp. 137-152.
- Zubia, G.F. (2016). *Incidencias de la técnica y el género a la luz de los estudios sobre el espacio: escenas latinoamericanas para un análisis cultural situado* [Tesis Doctoral de la Universidad Nacional de La Plata], La Plata, Mimeo.
- Zusman, P. B. “Desierto, Civilización, Progreso: La Geografía del Gran Chaco y el proyecto político territorial de la formación del Estado Argentino”. En: *Erías Revista Cuatrimestral de Geografía* [En línea], Puesto en línea el año 2000, consultado el 17 de octubre 2017. URL: <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RCG/article/view/1337/1254>.

