

Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Maestría en Información y Comunicación

Tesis para defender el título de la Maestría en Información y

Comunicación

**Fraylandia, 2011: Un estudio de caso en el cine ambiental
latinoamericano**

Narrativas socioambientales de los residuos

**Fraylandia, 2011: A case study in Latin American environmental
cinema**

Socio-environmental narratives of waste

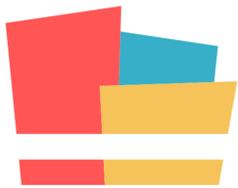
Autor/a: Josefina Giucci Bellán

Director de tesis: Dr. Eduardo Álvarez Pedrosian

Co-director de Tesis: Dr. Federico Beltramelli

Montevideo, Uruguay

Septiembre, 2024



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

El Tribunal docente integrado por los abajo firmantes, aprueba la Tesis:

“Fraylandia, 2011: Un estudio de caso en el cine ambiental latinoamericano. Narrativas socioambientales de los residuos”.

Tesista: Josefina Giucci Bellán

Maestría en Información y Comunicación

Fallo:

Tribunal:

Profesor/a:

Juan Pellicer

Profesor/a:

Luis Dufuur

Profesor/a:

Carolina García

DEDICATORIA

Agradezco a mis tutores, especialmente a Eduardo Álvarez Pedrosian así como a mis colegas de investigación del Laboratorio Transdisciplinar de Etnografía Experimental(Labtee) por el camino recorrido, el apoyo y la experiencia del aprendizaje. También a Federico Beltramelli, por la asesoría y enseñanza en el campo de los medios y lenguajes audiovisuales. A mi tío Guillermo Giucci, quien acompañó con temple y tolerancia todo este proceso.

Agradezco a mi familia, amigas y amigos, como a todas las personas que me acompañaron en el proceso. A mi abuelo Juan Bellán, quien siempre me estimuló a estudiar en la academia y a mi abuela Anita Gaspar por calentarme el plato de comida. Principalmente dedicar la temática a mi padre Mario Alessandro Giucci, un ser apasionado de la oceanografía que plantó la semilla original del ambientalismo y contacto pleno con la naturaleza en mi conciencia, hasta la actualidad. Por último a mi hermano Francisco por ser mi compañero de vida, y a mi madre Ana María por su estímulo y logística.

ÍNDICE

Resumen.....	6
Abstract.....	7
CAPÍTULO I: DISEÑO DEL PROYECTO.....	8
1.1 Introducción al tema de Tesis.....	8
1.2 Objetivo General y Objetivos específicos.....	12
1.3 Descripción del problema.....	12
1.4 Fundamentación y relevancia de la propuesta.....	13
1.5 Pregunta General y preguntas específicas.....	17
1.6 Matriz de análisis.....	18
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO.....	21
2.1 Estado del arte.....	21
2.2 Marco referencial teórico-metodológico.....	29
2.3 Breve presentación de los casos.....	32
2.4 En torno al concepto de dispositivo.....	36
2.4.1 Introducción.....	36
2.4.2 Concepto de Dispositivo.....	36
2.4.3 Una aproximación al dispositivo audiovisual.....	41
2.4.5 Precisiones finales.....	46
2.5 Cine e historia ambiental.....	48
2.5.1 El ambiente como concepto integral de “la realidad”.....	48
2.5.2 El poder de las imágenes visuales.....	49
2.5.3 Recuperación de ambientes pretéritos y sensaciones de paisajes a través de realidades sociales particulares.....	51
2.5.4 Prefigurar paisajes futuros (utopías y distopías).....	53
2.5.5 Las problemáticas sobre el ambiente. Comunicación y conflicto.....	54
CAPÍTULO III:PROPUESTA METODOLÓGICA.....	56
3.1 Antecedentes y breve mención al marco referencial teórico-metodológico.....	56
3.2 Propuesta metodológica, técnicas e instrumentos: Análisis de Contenido.....	58
IV. ANÁLISIS.....	61
4.1 Antecedente de investigación: Barrio Anglo de Fray Bentos, Uruguay.....	61
4.2 Fraylandia: Un estudio de caso en el cine ambiental latinoamericano.....	63
Fraylandia – Uruguay, Río Negro - Fray Bentos. 2011, 75 minutos, Sebastián Mayayo, Ramiro Ozer Ami.....	63
4.2.1 Antecedentes históricos:Promesas de un porvenir en el retorno al pasado	65
4.2.2 Guion: sinopsis argumental - tema - subtema.....	70

4.2.3 Actores y actrices sociales, personajes, protagonistas.....	74
4.2.4 Espacialidad y conflicto.....	104
4.2.5 Arquitectura y Ambiente.....	112
Cuadro de Dimensión Técnica.....	118
4.2.6 Visual: atmósfera y ambiente.....	118
4.2.7 Mundos utópicos y distópicos: Prefigurar paisajes futuros.....	124
4.2.8 SONORO: Música y Sonido.....	126
4.2.9 Voz: Figura del narrador.....	134
4.2.10 Planos.....	135
4.2.11 Ángulos: Normal, picado, contrapicado.....	140
4.2.12 Montaje.....	143
4.2.13 Modos del cine (modalidad expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa (interactiva), performativa).....	145
4.2.14 Estilo (clasificaciones).....	149
4.3 Análisis de los casos complementarios.....	154
4.3.1 La isla de las flores.....	154
Link de acceso a los audiovisuales.....	154
4.3.2 Nueva Mente.....	191
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES.....	218
5.1 Presentación e interpretación de resultados.....	218
5.2 Conclusiones y reflexiones finales.....	243
Referencias Bibliográficas.....	246
Sitios Web.....	249

Resumen

Esta tesis de la Maestría en Información y Comunicación de la Universidad de la República de Uruguay, titulada “*Fraylandia, 2011: Un estudio de caso en el cine ambiental latinoamericano. Narrativas socioambientales de los residuos*”, pretende, como objetivo principal, llevar a cabo un estudio analítico, descriptivo y reflexivo sobre las expresiones en torno a narrativas construidas sobre la temática medioambiental, en especial el focalizado en los residuos vistos en el cine documental socio-ambiental contemporáneo latinoamericano. A partir del concepto de dispositivo, se estudian los modos operativos para la representación de esta realidad, se indaga en este tipo de cine, en la construcción de sentidos y estilos que este género aporta, comprendiendo su clasificación a lo largo de su historia. El criterio de selección pone el foco en un caso de estudio audiovisual uruguayo, *Fraylandia*, a partir del cual se pone en discusión con otros dos casos, el cortometraje brasileño, *La isla de las flores* y *Nueva Mente*, largometraje argentino, ya que traen sus aportes por la diversidad de sus expresiones narrativas dadas en esta escala regional y producidas en un marco geográfico que comprende tres territorios en el sur de la región latinoamericana. En lo que refiere al diseño metodológico, se opta por la técnica de análisis de contenido, tomados como documentos de gran valor. En este sentido se prepondera en la idea de un cine de denuncia, que invita a la reflexión, que genera pensamiento y que narra desde los márgenes sin olvidar al sujeto, productor y producido, como herramienta de lucha, como arma para generar cambios sociales, frente a temas aún no visibilizados, o resueltos. Por consiguiente, se trata de una investigación de corte cualitativa, en un ejercicio de lectura de la lógica de composición de los ambientes que implica una práctica estético-descriptiva de doble articulación, la dimensión técnica (lenguaje cinematográfico) y la dimensión simbólica (personajes, discursos, ideologías, ambientes y atmósferas). Por último, se plantean conclusiones acerca de la diversidad de los modos expresivos cinematográficos en una actualización de la mirada contemporánea documental ambiental.

Palabras Clave: Medios y Lenguajes audiovisuales | Dispositivo | Cine ambiental Latinoamericano| Residuos | Disputas territoriales | Pobreza | Desigualdad

Abstract

This thesis for the Master's Degree in Information and Communication from the University of the Republic of Uruguay, entitled *Fraylandia, 2011: A case study in Latin American environmental cinema*. Waste in three cases, aims, as its main objective, to carry out an analytical, descriptive and reflective study on the expressions around narratives constructed on environmental themes, especially focused on waste seen in contemporary Latin American socio-environmental documentary cinema. Starting from the concept of device, the operational modes for the representation of this reality are studied, this type of cinema is investigated, in the construction of meanings and styles that this genre contributes, understanding its classification throughout its history. The selection criteria focuses on a Uruguayan audiovisual case study, *Fraylandia*, which is discussed with two other cases, the Brazilian short film, *La isla de las flores* and *Nueva Mente*, an Argentine feature film, since they bring their contributions due to the diversity of their narrative expressions given on this regional scale and produced in a geographical framework that includes three territories in the south of the Latin American region. Regarding the methodological design, the technique of content analysis is chosen, taken as documents of great value. In this sense, the idea of a cinema of denunciation predominates, which invites reflection, which generates thought and which narrates from the margins without forgetting the subject, producer and produced, as a tool of struggle, as a weapon to generate social changes, facing issues that are not yet visible or resolved. This is therefore a qualitative research, an exercise in reading the logic of the composition of environments that involves an aesthetic-descriptive practice of double articulation, the technical dimension (cinematic language) and the symbolic dimension (characters, discourses, ideologies, environments and atmospheres). Finally, conclusions are drawn about the diversity of cinematographic expressive modes in an update of the contemporary environmental documentary view.

Keywords: Audiovisual Media and Languages | Device | Latin American environmental cinema | Waste | Territorial disputes | Poverty | Inequality

CAPÍTULO I: DISEÑO DEL PROYECTO

1.1 Introducción al tema de Tesis

Esta Tesis se compone de la selección del caso uruguayo, *Fraylandia*, dirigido por Sebastian Mayayo y Ramiro Ozer Ami, devenido de los antecedentes de investigación generados en años anteriores en Fray Bentos, Uruguay, en el reconocido Barrio Anglo. A su vez, es importante la consideración de dos casos más, en forma complementaria al principal, *La Isla de las Flores*, cortometraje brasileño reconocido por la excelente dirección de Jorge Furtado; Y *Nueva Mente*, largometraje argentino dirigido por Ulises de la Orden. A partir de ello se logra profundizar en el análisis del campo comunicacional y refrescar la mirada investigativa respecto a la temática de estudio. Las representaciones de estas realidades socioambientales se ven atravesadas sustancialmente por aquello que es narrado en los casos, que problematiza en clave de habitar sobre las intervenciones y el impacto causado por las grandes las inversiones de capitales extranjeros en territorios del sur latinoamericano, los residuos y la gestión de los residuos, los vertederos a cielo abierto en zonas afectadas de América Latina, las formas sociales y las organizaciones que emergen en este tipo de contexto en las ciudades, principalmente en los bordes de éstas, en sus periferias urbanas(lo que antes hasta incluso solía llamarse “ir al campo”) y que hoy se convirtieron en linderos sociales, oscilaciones entre lo urbano y lo agreste; Existen varias maneras de nombrar estos bordes, también se le suele denominar periferia o interfase urbano-rural, en alusión a aquellas áreas que pueden estar(o no) catalogadas como zonas de expansión urbana por las normas y viven procesos de urbanización hacia el exterior de la ciudad, pero que, en ciertos casos, estos procesos suceden hacia el interior, ocupando territorios de intereses comunes urbanos y ambientales. Todas estas fronteras y marcas, son una porción de territorio que circunscribe, rodea o conforma el margen de las complejas organizaciones de las ciudades en las que cada conformación urbana manifiesta diferentes dinámicas en este espacio de múltiples fuerzas siempre en relación con su contexto regional. Esta hibridación y contraste social se debe al problema del crecimiento explosivo de las grandes ciudades, el impacto ecológico que ésto genera sobre la región y la conformación de bordes urbanos como hábitats potencialmente

estratégicos y, a la vez, altamente vulnerables(Villamizar Duarte,Natalia;Talavera Dávila, 2018). Esta idea de borde es trabajada bajo la idea de una ruptura lineal de la continuidad, como ríos y playas, cruces de ferrocarril, bordes de desarrollo, muros, puentes, también puede ser un valle, una cascada, los alrededores de una montaña, una isla, y todas aquellas zonas en general aisladas de la urbe más central, en donde poder producir, vertir, incinerar, descartar o enterrar los desechos de la vasta y variada cantidad de productos que el ser humano consume, incesantemente y descarta de la manera menos eficiente y más cómoda para no detenerse en el asunto, y ni siquiera llegar a pensarlo. El suelo es la parte sólida de la corteza terrestre, conformado por una superficie y el subsuelo. Su importancia es elemental para el desarrollo de la vida y los seres humanos, pues se aprovecha fundamentalmente para asentamientos de personas(desarrollo urbano) y para producir alimentos; Sin embargo, sus componentes naturales se ven afectados por la explotación a la que está sujeto, principalmente por la disposición inadecuada de basura, la cual consiste en residuos persistentes y no biodegradables, vertimiento de sustancias tóxicas y líquidos residuales altamente contaminados, deforestación, edificación permanente de infraestructura urbana e industrial, destrucción o modificación de la vegetación y conversión de suelos para usos no agrícolas, lo cual ha provocado la desertificación en grandes extensiones de terreno(Ferro Negrete, Alejandro; López Sela, Pedro, 2006). Los cambios que tan vertiginosamente se han presentado en el mundo a partir de la Revolución industrial han hecho que el ser humano se preocupe por la situación que guarda el ambiente. En poco más de 200 años, el ser humano ha logrado afectar de manera notoria las constantes físicas del planeta y la existencia de las especies que habitan en él. Por ello, surge la necesidad de dar atención a los problemas ambientales que se presentan en el lugar que habita. Como respuesta a tal necesidad surge la ecología, la cual desempeña el papel de ciencia que sirve como medio para conocer los sistemas de vida, su crecimiento y desarrollo en la naturaleza así como las relaciones de los organismos entre sí y entre éstos y el medio ambiente (Ferro Negrete, Alejandro; López Sela, Pedro, 2006). En esta línea, se han hecho muchas consideraciones respecto de la definición de derecho ambiental, algunos estiman que el nombre adecuado para esta rama del derecho es derecho ecológico, mientras que otros prefieren llamarla derecho del entorno. Si bien existen diversas posturas que definen este tipo de derecho, Raúl Brañes propone que el

derecho ambiental puede definirse como un conjunto de normas jurídicas que regulan las conductas humanas que pueden influir de una manera relevante en los procesos de interacción que tienen lugar entre los sistemas de los organismos vivos y sus sistemas de ambiente mediante la generación de efectos de los que se espera una modificación significativa de las condiciones de existencia de dichos organismos. En este caso, no se desea profundizar en la disciplina del Derecho como tal, pero sí será fundamental destacar el carácter multi e interdisciplinar de esta investigación frente a la temática que propone, ya que se encuentra yuxtapuesta por una serie de disciplinas que se articulan dentro de un marco de importación de conceptos y paradigmas directrices que aplican sus técnicas de un campo adaptándolas a otros, ajustando a las necesidades que reclaman la intervención de otras ciencias asimilándose recíprocamente.

El objeto de estudio es el dispositivo audiovisual, así, el centro de esta investigación se ve atravesada por las mediaciones cinematográficas a partir de un abordaje analítico, descriptivo y reflexivo de las narrativas construidas sobre la temática medioambiental focalizada en los residuos, vistos en el cine socio-ambiental contemporáneo latinoamericano. El concepto de dispositivo implica un enlace articulador entre dos instancias, pero que al mismo tiempo es reconocido por diversas prácticas como una noción básica que las define, una figura intermediaria entre una estructura (un orden homogéneo) y un flujo de conjuntos indiferenciados (Peeters y Charlier, 1999). Este concepto articular entre una estructura y un flujo sirve para articular y establecer correspondencias en un campo de elementos heterogéneos (Aprea, 2011). A partir de una selecta inclusión bibliográfica de autores, se trabaja el concepto y el modo en que opera dicho dispositivo, priorizando la idea de que es un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración (Dittus, 2013). Asimismo se profundiza sobre el cine documental y ambiental en torno a este concepto a fin de incurrir en relaciones ligadas al género. Las narrativas presentan sus distancias (subjetividades y prácticas) por lo que se destaca la relación que el dispositivo mantiene con las prácticas sociales. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. Tal como lo expresa Foucault en sus primeras respuestas en la entrevista *Le Jeu de Michel Foucault*: “Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos,

instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo”(Foucault, 1977).

La necesidad de relatar historias tiene sus orígenes desde la época en las que las civilizaciones demostraron interés en dejar testimonio de sus actividades. Desde aquí ya toma origen el proceso de complejización de las imágenes, ampliando sus posibilidades expresivas y narrativas. A finales del siglo XIX la fotografía sucede la representación de imágenes en movimiento. Su nacimiento fue el resultado de una combinación de la fotografía instantánea, con los artificios más antiguos de la linterna mágica¹ y del fenaquistoscopio². El cine comienza como un medio de representación, que en sus orígenes fué considerado el medio ideal para la representación de lo natural de la realidad. Con el paso del tiempo, adquiere otros usos y formas de comunicación, el cine es un lenguaje que comienza a desarrollar distintas formas operativas. Se toma al cine como un conjunto de elementos tecnológicos, económicos, estéticos e ideológicos, que hacen posible la creación de la obra cinematográfica.

Los problemas ambientales actuales se presentan dentro de un perímetro interdependiente, integrador, multi y pluridisciplinar que requieren el estudio y el conocimiento de la realidad mediante procesos de gestión y planificación integrales. De este modo, existe una interrelación entre campos que se entrelazan, inter y multidisciplinariamente entre el cine y los ámbitos de la ecología, la política, el derecho ambiental, las soberanías y las resistencias urbanas. Desde esta postulación, el tema halla su problematización en este enlace dado entre instancias que se ven implicadas en las esferas de lo socioambiental a partir de las formas de representación

¹ La linterna mágica fue desarrollada por el jesuita alemán Atanasio Kircher en 1640, lo dio a conocer en 1643 en su libro *El gran arte de la luz y de la sombra*. Es un aparato óptico que sirve para proyectar imágenes. Lo contrario a la cámara oscura, el espacio interior es iluminado y el exterior oscuro. La imagen se proyectaba por medio de una lámpara que iluminaba una imagen trazada en posición invertida. Podía proyectar imágenes opacas, lo que técnicamente se llama un episcopio pero también podía proyectar imágenes transparentes (diascopio, como el proyector de diapositivas). Es el origen del proyector cinematográfico.

²El fenaquistoscopio, que significa "mostrador de movimientos", es un aparato creado por el belga Joseph Plateau en 1832. Consiste en un disco de cartón en el que hay pintadas figuras en las diferentes actitudes que constituyen una acción; moviendo dicho disco sobre su eje y mirándolo en un espejo por agujeros abiertos en el borde del cartón, parece que las figuras se mueven. <http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/animations/waltz/waltz1.htm>

cinematográficas de una realidad específica que dialoga con otras esferas de las prácticas sociales.

1.2 Objetivo General y Objetivos específicos

Como objetivo general se indagó de qué manera ha sido representada la temática socioambiental desde el cine documental contemporáneo latinoamericano en el estudio del caso cinematográfico uruguayo, en relación a los dos casos complementarios.

Se mantuvo un trazado de cinco objetivos específicos:

1) A partir del estudio de caso, se abordó la diversidad de las formas narrativas en la representación de la temática 2)Se indagó cómo han sido representados las actrices y los actores sociales en los contextos de estas realidades 3)Se exploraron las influencias tecnológicas, ecológicas, e histórico-culturales en los casos 4)Se profundizó en la concepción de ambiente y se identificaron funciones del cine ambiental 5)Se han realizado aportes de carácter teórico-reflexivo a partir de la discusión del caso con otros casos en los campos de los estudios sobre cine y medioambiente desde la intersección de los estudios culturales urbanos.

1.3 Descripción del problema

En lo que refiere a la dimensión comunicacional, se hizo foco en el dispositivo audiovisual y sus mediaciones como objeto de estudio en éstos contextos de la realidad representada. Se ha reflexionado sobre las formas, los modos y los estilos dentro del conjunto documental en relación con sus formas expresivas, así como se ha relevado literatura y se han visionado casos audiovisuales producidos en la historia del cine ambiental latinoamericano con una gran potencia comunicacional para generar un impacto social. Asimismo se ha destacado la importancia y el peso del cine como un documento histórico y archivo de memorias por la capacidad testimonial de sus registros de movimientos políticos y fenómenos sociales. Pero ha sido también una fuente creadora y expansiva del conocimiento(epistefilia), así como una herramienta comunicacional que permite la visibilidad y sensibiliza mentalidades.

El problema tuvo su anclaje en la pregunta general sobre las características de las narrativas cinematográficas documentales a partir de los dispositivos y sus representaciones centradas en la temática. La fundamentación de esta problemática ha sido evidenciada por la visibilidad de una creciente denuncia social a través de la gran cantidad de producciones cinematográficas sobre las problemáticas ambientales a partir de 1960. De todas éstas, el cine ha dejado huellas de todas las actividades extractivas, siendo la minería metalífera a gran escala la más cuestionada en América Latina. Este tipo de producciones ha destacado el hecho de que, actualmente, no hay país latinoamericano que no haya padecido un conflicto social entre las comunidades locales, las empresas globales y los gobiernos. En este sentido, el cine social es tomado como un acontecimiento, que ha tejido su relación con la filosofía, la estética y la política en representación o construcción de los grandes conflictos de la vida humana, capaz de ser un recurso espabilador para despertar procesos políticos.

1.4 Fundamentación y relevancia de la propuesta

La elección de la temática y su problematización se fundamentó a partir de la visibilidad de una creciente denuncia social sobre la crisis ecológica mundial presente en diferentes ámbitos de la sociedad, incluso en los medios de comunicación de variadas maneras. La especificidad del tema para la demarcación del universo de estudio, ha dirigido su atención hacia estas narrativas cinematográficas y de denuncia socioambiental que expresan sus visiones sobre el papel que juega en el sistema-mundo, la problemática de la contaminación. Según un informe de ONU de Medio Ambiente publicado en Buenos Aires, donde se celebra el XXI Foro de Ministros de Medio Ambiente de la región, cada latinoamericana/o genera un kilo de basura por día y la región en su conjunto produce alrededor de quinientos cuarenta y un mil toneladas, lo que representa alrededor de un 10% de la basura mundial. Un tercio de todos los residuos urbanos generados en América Latina y el Caribe son depositados en basurales a cielo abierto, enterrados o incinerados afectando al medio ambiente y a sus habitantes, ya que es una práctica que afecta la salud de sus habitantes y contamina los suelos, el agua y el aire. La poca capacidad de reciclaje es otro de los retos que ha afrontado la región. Siguiendo ese patrón de nivel de población y desarrollo, Brasil y México son los países que más desechos producen, mientras Haití es el que menos. Así ha sido

expresado en el diario virtual de las Naciones Unidas³, la paradoja crea una paradoja: a más desarrollo urbano, más residuos generamos; cuantos más residuos generamos, menos desarrollados estamos.

Para adentrarnos en las narrativas cinematográficas sobre estos fenómenos en torno a los residuos, se optó por seleccionar un caso de estudio central, enriqueciendo el análisis con consideraciones elaboradas a partir de otros dos subsidiarios, integrando asimismo comentarios sobre otros casos pertinentes. Se ha centralizado el análisis en el caso de estudio uruguayo, *Fraylandia*, el cual abordó las disputas entre Argentina y Uruguay mantenidas entre 2005 y 2010 por el conflicto debido a la autorización del gobierno uruguayo para construir dos plantas de pasta de celulosa en su territorio y sobre las aguas binacionales del río Uruguay, cerca de las poblaciones uruguayas de Fray Bentos y argentina de Gualeguaychú. Así lo expresó en su crítica, Ricardo Viscardi⁴:

La entidad de la globalización al presente no sólo es mundial, sino que por serlo, irradia hacia la sensibilidad de cada uno, con registros siempre singulares y nunca radicalmente universales. Desde una perspectiva que se propone cuestionar la racionalidad de la globalización, conviene desarrollar lo que Wolton denominó “la comunicación democrática de masas”, que a su vez, diferenció de la información, como sesgos propios de una misma “sociedad democrática de masas”.⁵ Esta “comunicación democrática de masas” no se aborda con cifras y datos, sino apelando al trasfondo de la sensibilidad intelectual, donde radican los registros básicos de la personalidad individual y colectiva. Allí se protagonizan los vuelcos y los desenlaces que luego suman para cambiar los rumbos públicos. Cabe suponer que *Fraylandia // Ayer una tragedia hoy una comedia* está promoviendo, desde ya, muchos giros de opinión.(Viscardi, 2019)

³ <https://news.un.org/es/story/2018/10/1443562>

⁴ <https://ricardoviscardi.blogspot.com/search?q=fraylandia>

⁵ Wolton, D. (1992). *Elogio del Gran Público*. Barcelona: Gedisa, pp. 94-95.

En los últimos quince años, el cine ambiental latinoamericano ha hecho su eco de los conflictos socioambientales(ecológicos, sociales, tecnológicos, culturales y territoriales). El neoliberalismo patriarcal en América Latina ha establecido dispositivos de dominación neoextractivista, tanto en el sistema de producción y consumo como en la esfera simbólica. Frente a estas disputas globales por los recursos naturales, que son transformados en “commodities”, mercancías y productos, siguiendo el pensamiento de Vandana Shiva, este cine ha intentado descolonizar la mirada, contrastando los modelos desarrollistas con las historias de vida revulsivas de quienes han luchado por alcanzar una sociedad en armonía con la naturaleza, donde todos los seres vivos sean reconocidos como inter-ecodependientes(Santucho, 2022). En el último decenio se ha registrado un importante crecimiento en la producción de documentales en latinoamérica, ideados con el objetivo de acompañar campañas sociales e incidir en el debate político de los países de la región. El interés en analizar este tipo de mediación de lo ambiental, emergió de esta creciente preponderancia en la comunicación como temática central de principios de milenio.

Se ha procedido desde una articulación antropológico-audiovisual, aplicada al tema ambiente, analizando estrategias de comunicación del cine documental, significativas por sus abordajes. Conceptualmente se han incluido teorías sobre el habitar, con el propósito de comprender y problematizar la relación naturaleza-sociedad a partir del concepto de ambiente, la concepción holística del vínculo humano-mundo, la relación entre los organismos vivos y las especies, y los factores humanos y no humanos a través de los cuales se construyen territorios y territorialidades. En lo urbano se inscriben una multiplicidad de fenómenos. No existe ninguna posibilidad de adoptar una perspectiva única y homogénea para analizarlos. Ese agregado material, social, simbólico, tecnológico, relacional e informacional nos obliga a descomponer sus polimorfismos en una infinidad de planos, a transitar múltiples puntos de vista y a desmontar imágenes, representaciones e imaginarios. Esta investigación abordó las relaciones entre ciudad, tecnología, imaginarios sociales y procesos de construcción urbana desde una propuesta relevante por su inmersión en las multi territorialidades, es decir, centrada en los territorios y sus subjetividades, así como en el carácter interdisciplinar de su estudio ya que es imposible pensar en las nociones de

comunicación y ciudad sin vincularlas con disciplinas como la sociología, antropología, filosofía e historia.

Por mi experiencia profesional en el Labtee(Laboratorio Transdisciplinar de Etnografía Experimental radicado en la FIC) alineada a la investigación etnográfica y los estudios culturales urbanos y territoriales, esta investigación ingresa en una profundización conceptual y temática en la teoría del habitar, vinculando las líneas de las ciencias de la comunicación, los lenguajes y medios audiovisuales y la ciudad en tanto representación de realidades sociales. La selección de *Fraylandia* se fundamentó por los antecedentes de investigación ya generados en el año 2022 junto al equipo del Laboratorio de Etnografía Experimental(Labtee⁶) del Litoral, en Fray Bentos en el Barrio Anglo de Río Negro, Uruguay. Por ello, cabe destacar como antecedente a esta Tesis, las dos ponencias colectivas denominadas *Explorando el habitar tras los velos del patrimonio mundial. Barrio Anglo de Fray Bentos⁷ (Uruguay) desde un dispositivo cartográfico colaborativo*, coproducida por Eduardo Álvarez Pedrosian, Josefina Giucci y Robert Urgoite; Y *Anglo y después... Devenir de la producción barrial entre lo propio y lo ajeno a través de un dispositivo etnográfico colaborativo*, producida por María Florencia Costa Nasso, Manuel Bueno Baptista y Robert Urgoite. Dichas ponencias fueron producidas para el XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC⁸), sucedido en la ciudad de Buenos Aires en el año 2022, cuya temática central fue “La Comunicación como Bien Público Global: Nuevos lenguajes críticos y debates hacia el porvenir”, presentadas en el GT 15 de Comunicación y Ciudad. El proyecto contó con el apoyo del Centro Universitario Regional Litoral Norte con Sede en Río Negro(CENUR⁹), lo cual permitió iniciarse con un primer acercamiento al territorio y a sus habitantes, a fin de generar una experiencia etnográfica colaborativa. A partir de intereses variados, en especial de residentes organizados en comisiones vecinales y asociaciones locales, surgió la necesidad de llevar adelante una experiencia cartográfica sobre las territorialidades

⁶<https://fic.edu.uy/grupo/labtee-laboratorio-transdisciplinario-de-etnografia-experimental>

⁷https://www.academia.edu/99670520/Explorando_el_habitar_tras_los_velos_del_patrimonio_mundial_Barrio_Anglo_de_Fray_Bentos_Uruguay_desde_un_dispositivo_cartogr%C3%A1fico_colaborativo

⁸ <https://alaic.org/congresos/congreso-alaic-2022/>

⁹<https://udelar.edu.uy/carrerasinterior/portada/centro-universitario-regional-norte/cenur-litoral-norte-sede-rio-negro/>

existentes en el contexto particular del conocido como Barrio Anglo de Fray Bentos, Dpto. de Río Negro, Uruguay (Giucci, Pedrosian, Urgoite. 2022). La temática central se refirió, por tanto, a las formas de habitar puestas en juego por parte de los residentes de este territorio mundialmente patrimonializado, a partir de la exploración colectiva desde un dispositivo colaborativo de corte etnográfico y cartográfico (Álvarez Pedrosian, 2014). Se trata de un estudio de caso especialmente relevante desde los estudios culturales urbanos y territoriales focalizados en las mediaciones del habitar y los procesos de subjetivación involucrados.

Desde el punto de vista profesional, esta propuesta ha traído aportes a mi formación en el campo de las ciencias de la comunicación por la posibilidad de haber profundizado en el cine ambiental y sus representaciones, en un estudio teórico-reflexivo en torno a los estudios culturales urbanos y territoriales, las actuales formas de habitar en un análisis socioambiental que se encuentra atravesado por los ejes de la naturaleza, la sociedad y la arquitectura, la tecnología y el cine.

1.5 Pregunta General y preguntas específicas

¿Qué problemáticas considera y qué narrativa se construye en la película *Fraylandia* en el contexto del cine socioambiental latinoamericano?

Se han formulado las preguntas específicas:

- 1 ¿Qué formas narrativas y qué modos se evidencian en las tres representaciones?
- 2 ¿Cuáles son las problemáticas socioambientales planteadas?
- 3 Considerando al cine como dispositivo ¿Qué estilos son vistos en este tipo de cine ambiental?
- 4 ¿Qué expresiones culturales y qué actores sociales se presentan?
- 5 ¿Qué características presentan estos contextos sociales?
- 6 ¿Qué desafíos ecológicos, tecnológicos y planetarios se presentan?

1.6 Matriz de análisis

Cuadro de Dimensión Simbólica

CATEGORÍA	CONCEPTO
Guión	Argumento Sinopsis Tema Subtema
Actores sociales	Personajes y protagonistas Grupos y clases sociales Nivel socio económico
Práctica social	Lingüística: habla de idiomas Cultural: Costumbres, hábitos Social: Códigos de vestimenta Religiosa: Elementos, Misa Tecnológica: desarrollo industrial Trabajos: Ejercicios y actividades Valores: discriminación
Conflicto ambiental	Disputa territorial Efecto para la economía Dato histórico-contextual Dato urbanístico y contexto geográfico Ambiente y efecto ambiental Trabajo y salud

Arquitectura -Ambiente	Espacio de lo construido Espacio de lo no construido Semiologías e íconos del Capitalismo Ecofeminismo Elementos ambientales Imaginarios de la naturaleza
---------------------------	--

Cuadro de Dimensión Técnica

CATEGORÍA	CONCEPTO
Visual	
	Atmósfera y Ambiente
	Color
	Mundos utópicos y distópicos: prefiguración de ambientes pretéritos
	Mundos utópicos y distópicos: Prefigurar paisajes futuros - Ecotopia
Sonoro	
	Música
	Sonido
Voz	
	Figura del narrador
	-Narrador en primera persona o protagonista: testigo, protagonista, en flujo de pensamientos. -Narrador en segunda persona: homodiegético, heterodiegético. -Narrador en tercera persona: Omnisciente, equisciente. Deficiente, testigo.
	Voz en off
Técnico	

Planos	Plano general, Plano conjunto, Plano entero, Plano americano, Plano medio, Plano medio corto, Primer plano, O Abierto, medio y cerrado.
Ángulos	Normal Picado Contrapicado
Montaje	Montaje narrativo Montaje expresivo Montaje ideológico Montaje creativo Montaje poético
Modos(según Nichols)	Modalidad expositiva. Modalidad poética. Modalidad reflexiva. Modalidad observacional. Modalidad participativa (interactiva). Modalidad performativa.
Estilo (Clasificaciones)	Etnográfico Educativo Didáctico Periodístico Falso documental Documental directo Docudrama Documental vérité o participativo Documental de creación Documental institucional Documental Experimental Documental Musical Documental Road movie

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2.1 Estado del arte

Desde la primera instancia se llevó a cabo la revisión de literatura en un abordaje de investigación documental acerca de cómo diferentes autores han tratado el tema. Se llevó adelante la búsqueda, lectura y análisis de la bibliografía encontrada permitiendo una actualización del estado de arte. En esta primera etapa se hallaron producciones monográficas académicas de grado y posgrado, latinoamericanas e internacionales, sobre todo europeas, que se acercan al tema, abordándolo en alguna de sus perspectivas y dimensiones.

En el año 2019 se llevaron a cabo las primeras entrevistas en profundidad, realizadas a la coordinadora y sub-coordinadora de Retema (Red Temática de Medio Ambiente en Uruguay), en las que se ha logrado establecer un primer acercamiento internacional, regional y local a la temática medioambiental en clave de contaminación, residuos, desechos y basura, puesto en diálogo y registrado como insumos para la primera etapa de delimitación en la investigación. De esta manera comenzaron a gestarse las primeras categorías, en conformación de la matriz de investigación, entre ellas resultó primordial demarcar un Tema general (o universo de estudio) y un subtema más específico (unidad de observación- selección del caso de estudio), a partir del cual se lograron reflexiones en torno a las prácticas sociales, culturales y los hábitos como la lingüística, religiosa, cultural, social, laboral, tomando en cuenta sus cualidades, hábitos de vida y costumbres, los códigos de vestimenta, los avances de la tecnología y sus influencias en las sociedades de América Latina. Explorando los modelos productivos en contextos de transformación territorial, los valores que circundan alrededor de estos contextos sociales entre lo urbano y sus periferias, entre los que se destacan la discriminación, la búsqueda y falta de salud, la alegría, la angustia, la inclusión y el despojo. Como resultante de la transcripción de estas instancias metodológicas de campo, emergen las categorías: dato urbanístico y contexto socio-geográfico, ambiente y efecto ambiental.

Por otro lado, se visualizaron líneas analíticas dentro del campo del cine que han formulado hipótesis directamente relacionadas al campo de la mediación, en la que una

gran cantidad de estudios sobre cine destacan el formato audiovisual documental y ensayístico como un medio idóneo para la difusión de estos mensajes. Se visualizó el estado de arte del tema abordado por algunas formulaciones hipotéticas que allanaron el camino para continuar investigando, entre ellas, algunas en clave más periodística, en la que se plantearon hipótesis que expresan evidencias tales como una fuerte presencia de directores de cine, universitarios y profesionales de la comunicación, que se han mostrado interesados en profundizar y expresar esta alerta a través de la producción de documentales que han hecho denuncia sobre la problemática de los residuos y los desechos, abordándola en diferentes aspectos tanto teóricos como metodológicos. Por un lado, se percibieron posturas que indican que las producciones de cine ambiental, aumentan su presencia siendo aún más predominantes en instancias críticas de contexto político y económico. Así es como los movimientos socioambientales, y la creación de organismos reguladores han tomado acciones en el último cuarto de siglo. Por otro lado, se ha llevado a cabo el visionado de filmes nacionales, regionales, e internacionales vinculados a la temática socioambiental. Esta lectura permitió comprender las diferencias dadas entre las terminologías residuos, desechos y basura. En esta línea, se estableció que la basura es todo lo que ha dejado de tener utilidad ya que este material no puede reciclarse y debe ir directamente a vertederos o incineradores. En contraste, los residuos son materiales de vidrio, papel, plástico reciclable o aluminio que aunque han sido utilizados, todavía pueden ser reutilizados o reciclados. Existen tres tipos de clasificaciones para los residuos: Según su composición (envases, papel y cartón, vidrio, etc.), según su biodegradabilidad (orgánicos e inorgánicos), según su origen (domiciliarios, industriales, hospitalarios, de construcción). Los Residuos Industriales Líquidos, también conocidos como RIL, son aguas de desecho resultantes del proceso, actividad o los servicios de las industrias, y que pueden traer consigo altas concentraciones de elementos contaminantes. Residuos Líquidos Peligrosos: Son todos aquellos que representan ser un riesgo directo a la salud y al medio ambiente. Residuos Líquidos No Peligrosos: Aquellos que no representan ser un riesgo a la salud y al medio ambiente. Es en este sentido que el cine ambiental, en términos de cine dispositivo, permitió generar relaciones entre el cine como medio y las prácticas socioculturales ejercidas en las representaciones de estas realidades. Para la aplicación de la metodología fué indispensable incluir una ficha técnica audiovisual de lectura general

que incluyó las categorías: título, año, duración, país, dirección, guión, música, fotografía, reparto, formato, productora, distribuidora, género, sinopsis argumental, tema, subtema, premios o reconocimiento. La dimensión técnica del caso incluye las nociones básicas para su lectura, así las categorías establecidas son: color, atmósfera del filme, planos, ángulos, iluminación, montaje, y en sus aspectos sonoros se estudia la voz, la figura del narrador y la música.

Entre los esquemas analíticos encontrados en el relevamiento del estado del arte, Casetti y Di Chio tamizan la estructura filmica según las nuevas corrientes cinematográficas como el *Cinema Verité* en Francia o el *Direct Cinema* en Estados Unidos que modelan las estrategias narrativas del documental de corte etnográfico y que culminan en un cine reflexivo y un cine evocativo (Casetti y di Chio, 1991) en tanto el primero tiene la necesidad de referenciar la metodología de elaboración del film en el montaje del mismo, mientras el segundo pretende llevar a cabo un proceso de deconstrucción de la realidad para así mejor dar a conocer otras realidades al público de las películas.

En referencia a los trabajos revisados sobre el concepto de dispositivo cinematográfico, se encontraron una vastedad de artículos académicos y trabajos de tesis de posgrado, como lo es el caso de la tesis doctoral del autor Rubén Benavente, denominado *El cine documental político y la noción de dispositivo, Una aproximación semiótica*, realizada en el año 2012, por parte de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, de la Universidad Autónoma de Barcelona del Departamento de Medios, Comunicación y Cultura. Principalmente, se han tomado la idea y las características de este concepto a partir del argentino Gustavo Aprea en su trabajo elaborado en el año 2011, *Los documentales y la noción de dispositivo*, publicado en la Revista “Figuraciones, teoría y crítica de artes”. Por otro lado, se toma como base de referencia teórica, *Los modos del cine documental. Análisis de 3 modelos*, de Carlos Sanz por parte de la Pontificia Universidad Católica de Chile publicado en la Revista AISTHESIS N° 67 en el año 2020. Para problematizar en el análisis, se consideran las clasificaciones establecidas por Bill Nichols en los años 90. Si bien esta tesis se centra en el cine como dispositivo, se problematiza sobre sus tintes narrativos y sus variadas maneras de clasificación, a fin de enriquecer la tarea descriptiva del caso y los casos

complementarios. Por consiguiente, se consideran las modalidades del cine: modalidad expositiva, modalidad poética, reflexiva, observacional, modalidad participativa (interactiva), y modalidad performativa.

En la revisión de literatura abordada, existieron algunos casos que excedieron el universo de estudio pero han traído sus aportes, es el ejemplo del trabajo titulado *Cine y medioambiente: ecologías afectivas en el antropoceno*, de Verena Conley, Libe García Zarranz, Andrea Ruthven, Alexa Weik von Mossner, el cual propone reflexionar sobre cómo el cine contemporáneo permite volver a situarnos en lo que hoy se conoce como Antropoceno, centrándose específicamente en las películas producidas en los últimos diez años del cine de Estados Unidos y Canadá; A partir de esta lectura se define la inclusión de la era del antropoceno en un estudio que persigue explorar la capacidad del cine para cuestionar las dicotomías fundacionales del Antropoceno (naturaleza/cultura, vida/materia o humano/no humano). Por otra parte, los trabajos sobre *cli-fi*, así como los textos ecoutópicos y ecodistópicos en un sentido más amplio, muestran que los géneros populares también pueden abordar, y a veces problematizar los temas medioambientales. En definitiva, el foco en la dimensión afectiva y ética de la percepción da paso a preguntas sobre cómo el cine puede expandir la visualidad más allá de lo humano y desplazar el *anthropos* del centro.

En un aspecto más lúdico, cabe destacar algunos artículos sobre cine y educación social considerando los elementos más visibles y exteriores de la misma; Se consideraron aspectos como la relevancia que ambos han tomado en el último período de tiempo, así como su incidencia socializadora en sus respectivos campos. Aquí se preponderó sobre la potencialidad educadora del cine en un sentido amplio e informal, mas con respecto a la Educación Social, el foco estuvo puesto en la conveniencia de intervenir con medios formativos no convencionales.

A nivel internacional, más específicamente en España, la Universidad de Murcia (UMU) ha entregado la III edición de los ‘Premios ODSesionad@s’ a la mejor tesis doctoral, Trabajo Fin de Máster (TFM) y Trabajo Fin de Grado (TFG), basado en los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 de Naciones Unidas. En la categoría de mejor tesis doctoral, el jurado premió al maestro, biólogo y fotógrafo Manuel Fernández Díaz, por su trabajo ‘La construcción cinematográfica de la Biodiversidad: representaciones en el cine de animación y sus posibles implicaciones en

la enseñanza de las ciencias en Educación Primaria desde la relación ciencia-arte'. En esta tesis, dirigida por la decana y profesora de la Facultad de Bellas Artes de la UMU Victoria Chezner, se conjugaron la educación científica y la conservación de la biodiversidad bajo el prisma del cine de animación. En ella, se hace hincapié en que “es necesaria una educación científica y ambiental adecuada para formar ciudadanos científicamente alfabetizados, que sean capaces de leer e interpretar la realidad de una forma crítica”. La mención especial en el apartado de tesis doctoral fue para Vanesa Núñez Gómez, por su trabajo “Caracterización de la fibra dietética, compuestos bioactivos y efecto prebiótico de subproductos vegetales para su valorización como ingredientes de alto valor añadido”. En ella, se analizaron subproductos generados en la industria agroalimentaria, derivados de los frutos rojos, el brócoli y la naranja para obtener ingredientes ricos en fibra dietética y con un alto contenido en compuestos bioactivos que puedan ser utilizados como ingredientes funcionales en la industria alimentaria, esta investigación fué dirigida por las profesoras de la Facultad de Veterinaria M^a Jesús Periago y Rocío González. Por último, en la categoría de mejor TFG, el jurado premió la investigación “La RSC de las empresas de la Región de Murcia: análisis del nivel de concienciación medioambiental y su difusión en medios de comunicación”, de Ana Isabel Sánchez Rodríguez. Desde la dimensión ecológica, política-económica y socioambiental, este trabajo de investigación considera y toma en cuenta los objetivos para el desarrollo sostenible (ODS) de la ONU, los objetivos mundiales son importantes, son objetivos que cambiarán el mundo y para los que será necesaria la cooperación entre los gobiernos, las organizaciones internacionales y los líderes mundiales. En la tesis se ha tratado el primer objetivo, en el que se prioriza acabar con la pobreza extrema y en consecuencia, el segundo ODS, el hambre cero para llevar a cabo un cambio profundo en el sistema agroalimentario mundial. Por ello, en clave comunicacional, la realización de campañas de reciclaje y clasificación(ODS 12) son fundamentales para generar conciencia de consumo responsable, luchar contra la desigualdad y la injusticia y buscar soluciones para el problema del cambio climático. Para estas luchas, el acceso a la educación de calidad es crucial, así como el empoderamiento a mujeres y niñas ya expresado en el objetivo quinto que refiere a la igualdad de género. Se ha abordado la temática del objetivo sexto, que trata sobre el agua limpia y el saneamiento, expresando en sus datos que, tres de cada diez personas,

carecen de acceso a servicios de agua potable seguros y seis de cada diez, carecen de acceso a instalaciones de saneamiento gestionadas de forma segura, las mujeres y las niñas son las encargadas de recolectar agua en el 80% de los hogares sin acceso a agua corriente, resultando que la escasez de agua afecta a más del 40% de la población mundial y se prevé que este porcentaje aumente. Más de un millón de personas viven actualmente en cuencas fluviales en las que el consumo de agua supera la recarga, personas que carecen de acceso a servicios básicos de saneamiento, y el 80% de las aguas residuales resultantes de actividades humanas se vierten en los ríos o el mar sin ningún tratamiento, lo que provoca su contaminación, las y los niños mueren debido a enfermedades asociadas a la falta de higiene, mientras la mayor parte de todas las aguas extraídas de los ríos, lagos y acuíferos se utilizan para el riego.¹⁰ Vandana Shiva es una gran propulsora del cambio ambiental y crítica a ese tipo de sistema productivo que está eliminando la preservación, el cuidado y la reproducción de las especies tanto a nivel terrestre como acuático. Los principales motivos de las problemáticas ambientales son el sistema agropecuario de monocultivos pensado en escalas globales, con un uso intensivo de la tierra que acentúa los efectos del cambio climático, al favorecer la degradación de los suelos, particularmente en áreas costeras bajas, deltas de los ríos y tierras secas.

Por otro lado, se generó una síntesis del capítulo *Cine e historia ambiental*, del libro *Historia ambiental de América Latina, Enfoques, procedimientos y cotidianidades*, de los autores Pedro Sergio Urquijo Torres, Adi Lazos y Karine Lefebvre(2022) publicado por el Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental UNAM(CIGA), a partir del que se extraen conceptos clave para la formulación de las categorías de análisis para la guía de lectura audiovisual. Sobre todo por la inclusión del concepto de ambiente en la sociedad, originada en los años setenta, y por su incidencia como elemento de articulación teórica en los ejes de la relación sociedad-naturaleza, pero también por la importancia del cine para la historia ambiental. A partir de esta revisión se percibe al cine como un medio facilitador para socializar las relaciones ambientales y las transformaciones del paisaje, para explorar los vínculos afectivos en ambientes específicos, la prefiguración de paisajes futuros: utopías, distopías, ecotopías; conceptos, imaginarios y elementos de la naturaleza, imaginar los futuros y también para superar la

¹⁰ <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/sustainable-development-goals/>

dicotomía sociedad-naturaleza desde una narrativa sensorial, pues nos permite apreciar realidades sin tener que separarlas dicotómicamente.

Esta actualización del estado de arte, posibilitó la visualización de posibles variables de análisis y la inclusión de conceptos clave tales como la conceptualización del término Dispositivo cinematográfico - Medios y lenguajes audiovisuales - Cine ambiental - Cine documental Latinoamericano - Cine etnográfico - Escopofilia / Epistefilia(conocimiento y entretenimiento) - Utopía / Distopía(paisajes y atmósferas) - Ecosofía - Naturaleza / Sociedad - Ambiente / Arquitectura(espacio de lo no construido y espacio construido) - Territorios y territorialidades - Territorios existenciales - multi territorialidades.

Se han creado y establecido vínculos con dos de los directores. Por un lado, con Sebastian Mayayo, director de Fraylandia, mantenemos un vínculo constante. Hemos intercambiado reflexiones, y materiales tales como fotogramas, afiches. Actualmente, el director se encuentra en fase de investigación con su nuevo proyecto cinematográfico, esta vez en torno a la reciente instalación de la segunda planta de UPM en el Departamento de Durazno, Paso de los Toros. Como proyección, hemos establecido el mutuo interés en conformar un equipo de investigación conjunta en este territorio.

Desde Argentina, el director Ulises de la Orden, con quien hemos mantenido comunicación vía whatsapp y por correo electrónico, hemos realizado una entrevista por zoom en el año 2021, y dos encuentros a propósito del estreno en Uruguay de su nuevo proyecto de largometraje documental, “El Juicio”. Asimismo, el presente año, coordinamos en Uruguay, un encuentro presencial, para reunirnos en Montevideo, en el que pudimos conocernos presencialmente y dialogar sobre el caso que se incluye en articulación al caso central, *Nueva Mente*, así como nos permitió dialogar sobre su experiencia como investigador y director de cine dedicado a lo ambiental, y conocer sus nuevos proyectos. Asimismo, se ha tejido red con entre los directores. Por último, con Jorge Furtado se estableció vínculo, pero no se logró realizar la entrevista por motivos de disponibilidad, ya que, durante el año 2021, el director se encontraba en proceso de rodaje de su nuevo largometraje.

Otros vínculos se han establecido, en el proceso de búsqueda y recabación de material y documentales ambientales. Entre ellos, se logró un cálido diálogo con Ricardo Cuesta Garnica, Subdirector Administrativo de la Fundación Patrimonio

Fílmico Colombiano, quien de manera confidencial, cedió los derechos (con marca de agua) del cortometraje colombiano en 35 mm, *Contaminación Es*, dirigida por Carlos José Mayolo en 1975, y del que encontré muy interesantes registros de esta época socio ambiental colombiana, con una narrativa marcada por el estilo entre lo etnográfico y lo ensayístico en pleno auge del cine latinoamericano, también reconocido por el uso de la cámara en mano y la elaboración de sus preguntas a ciudadanas y ciudadanos, cual periodista relámpago. El cortometraje aborda los sectores como el complejo industrial de Yumbo (el arco iris de la polución), que amenaza con crear un cerco humo y pestilencia en torno a la ciudad de Cali. El complejo de Mamonal (Bahía Cartagena) y las grandes ciudades. Otro elemento emergente en este contexto y destacable en la teoría del cine es la instauración del concepto de “pornomiseria por parte de Mayolo, quien vinculado al movimiento Caliwood, junto a Luis Ospina y Andrés Caicedo, fueron protagonistas por la variedad de cortometrajes documentales y argumentales que produjeron en esta época, algunos más propiamente ensayísticos por el uso de ciertos recursos narrativos, entre los cuales se destacó *Agarrando pueblo* (1977), codirigido con Carlos Mayolo como crítica a la llamada pornomiseria en el cine. Este falso documental gira en torno a un grupo de cineastas contratados por un canal de televisión alemán para producir una película que trata el tema de la miseria latinoamericana. El documental usa un trato sarcástico para criticar la forma en que los documentalistas se acercan a la realidad de forma poco ética, pasando por encima de los principios de la investigación sociológica, para mercantilizar la pobreza en Latinoamérica. Estas producciones son ejemplares por su valor memorialístico en pleno auge de los primeros movimientos de denuncias socio ambientales en los que el cine también tomó parte.

2.2 Marco referencial teórico-metodológico

Desde un primer acercamiento teórico-reflexivo en torno a la temática, esta investigación se sostiene desde una base filosófica-teórica-existencial que visualiza y denuncia el surgimiento de una explosión del mundo dada por su fragmentación, en el que es importante reflexionar sobre estas cuestiones de base, con el espíritu de construir una visión contemporánea que sirva como herramienta y actualice la mirada de la investigación en las Ciencias sociales y humanas, a los tiempos de hoy. En este sentido, la teoría existencialista del pensamiento fenomenológico de Martín Heidegger y su

concepción ontológica del ser humano en la que se reconoce la expresión *ser es residir*, de un humano que habita creando mundo y a sí mismo en el proceso (Pedrosian, 2019). es considerada por su propuesta de un modelo existencial que no expulsa a la vida y al hombre fuera del globo, sino que piensa el mundo de la vida como un espacio del adentro donde no hay expulsados, mencionado en su artículo, *Construir, habitar, pensar* (Heidegger, 1956). Otra referencia clave es la de Tim Ingold por su producción teórica en *Ambientes para la vida, Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Algunos de estos textos fueron producto de la visita del antropólogo británico a Uruguay en octubre de 2011, realizando una visita académica en los departamentos de Maldonado y Montevideo para compartir sus investigaciones e ideas en Antropología Ecológica con un público de las ciencias sociales, las humanidades y las ciencias naturales. El autor es central ya que incita a la problematización y al análisis del diseño de lo urbano desde esa composición que es llamada ambiente (Ingold, 2012) y que nos incluye a nosotros mismos como habitantes. Dimensiones como Arquitectura y ambiente, formas de habitar, período de construcción, tipos de familia, población, grupos sociales, emergieron de estas lecturas. Así, Ingold, desarrolla la relación entre los ambientes, los paisajes y la naturaleza intentando dejar establecido un manifiesto sobre el diseño de estos ambientes que abra la posibilidad de establecer un flujo de comunicación que actualice y mejore la relación entre los diseñadores y los habitantes de un territorio. Por esto, la noción de ambiente es crucial para desarrollar futuras reflexiones sobre la vida y el lugar de los humanos en el mundo, logrando comprender nuestro rol en términos de procesos de subjetivación, re-pensando la ciudad a partir de nuestras acciones y prácticas del habitar, inmersos en una composición que llamamos ambiente y que nos incluye a nosotros mismos como habitantes, proyectando lo que se entiende como diseño, un diseño existencial de ambientes para la vida (Ingold, 2012).

Desde los aportes de las teorías filosóficas francesas se integraron los dos volúmenes del texto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* y Mil Mesetas (1980) por sus consideraciones al respecto del pensamiento rizomático y su teorización sobre “la imagen del pensamiento” basados en un esquema botánico que aprehende las multiplicidades como la posibilidad de un nuevo paradigma o modelo en las ciencias (Deleuze; Guattari, 1972).

Desde la perspectiva etnográfica se toman las postulaciones de Eduardo Álvarez Pedrosian y María Verónica Blanco Latierro en el artículo *construir, habitar y subjetivar, Aportes para la etnografía del habitar*, publicado en la revista de Estudios Culturales Urbanos, *Bifurcaciones*(2013). En el mismo se realizan reflexiones teóricas a partir de la etnografía del habitar. De acuerdo a lo expresado se buscó profundizar en los aportes conceptuales más significativos al respecto a partir del análisis de la concepción heideggeriana del "habitar"; luego, la naturaleza de las "heterotopías" formulada por Foucault, en una posterior problematización sobre la noción de "desterritorialización" trabajada por Deleuze y Guattari a la luz de la geografía actual, para dar paso finalmente a la dimensión vincular, desde la psicología social afín al esquizoanálisis(Álvarez Pedrosian; Latierro, Verónica, 2013). Del autor, Eduardo Álvarez Pedrosian, se ha tomado como referencia su libro *Filigranas, para una teoría del habitar*(2019), por su abordaje sobre la lógica de las espacialidades, las tramas socio-territoriales en texturas múltiples en lo que refiere a la comunicación, la ciudad y el espacio público.

También se integraron ciertas nociones del crítico francés Roland Barthes vistos en *La cámara lúcida* al referenciar aspectos sobre fotografía. Así también se han tomado referencias de Susan Sontag en sus escritos sobre la fotografía de los años 1971 y 1977, principalmente de la lectura de *Sobre la fotografía*, en el que se expresa la importancia de la cámara y la importancia trascendental en la relación del ser humano contemporáneo con la realidad y consigo mismo. Por último, se consideraron algunas el habitus de Pierre Bourdieu en *Estructuras, habitus y prácticas*(1991).

Como ya se mencionó se trabaja sobre la definición del concepto de dispositivo cinematográfico (Aprea,2011) por lo que se ha incluido un capítulo específico elaborado a partir de la puesta en discusión sobre las postulaciones de ciertos autores que desarrollan y amplifican este campo de conocimiento, entre éstos, Rubén Dittus, en su texto *El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político*. Se incluyen también los textos de Michael Foucault, *El sujeto y el poder*(1988) y *El Juego de Michel Foucault*, entrevista publicada en la Revista *Ornicar* en 1977, a fin de abordar la noción foucaultiana, desde los orígenes del término, por su carácter heterogéneo dado en la relación entre prácticas discursivas y no discursivas, ahondando luego en tres tópicos alrededor de los cuales se ensaya la reconstrucción de la noción de dispositivo. El primero está representado por la sustitución de la noción de “aparato”

por la de “máquina”; el segundo expresa el carácter heterogéneo del dispositivo a través de la tipología formulada por Foucault; y el tercer asunto lo sitúa frente al problema de la microfísica. También se incluyeron otros textos que desarrollaron nuevas perspectivas y nociones sobre los medios de comunicación y el control político integrando así el artículo *Medios, redes sociales, cine, control social y penal* de Estanislao Escalante Barreto así como se consideraron elementos conceptuales de Christian Metz, vistos en *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*(2001). Por último se integraron aportes vistos en el texto *Storia del documentario* del crítico cinematográfico italiano Alberto Nepoti, así como algunas definiciones específicas en torno a los modos de clasificación del cine documental a partir de las concepciones de los autores Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos* y Oscar Traversa en *Los tres estados del filme* en *Cine: el significante negado*.

Algunas nociones de Roman Jakobson se han considerado por sus aportes en torno a los recursos de las funciones narrativas en su propuesta de Figuras retóricas(símil o comparación, Sinécdoque, paradoja, ironía) expresadas en su texto *Lingüística y poética* en *Ensayos de lingüística general*(1975). Se ha indagado acerca del género de cine documental como construcción y mirada, tomando al medio como productor de mensajes. En esta clave, se consideraron aquellas teorías cinematográficas pertinentes para articular en el estudio, tal como lo es el caso de las clasificaciones propuestas por Bill Nichols, quien organiza en *An introduction to documentary I y II*(1991), los modos documentales expositivo, observacional, interactivo(o participativo) y reflexivo, poético. Asimismo se tomaron en cuenta los orígenes del género a partir de Robert Joseph Flaherty, el cineasta estadounidense que dirigió y produjo el primer documental de la historia del cine en 1922, *Nanuk, el esquimal*, y quien también se reconoce como el inventor de la docuficción, en un breve repaso por los orígenes del cine documental con el fin de rastrear claves ambientales que son puestas en relación desde sus orígenes.

Se ha recurrido al artículo *Representación y cine etnográfico*(1995), de la autora española Elisenda Ardévol Piera, integrante del Laboratori Audiovisual en Ciències Socials de la Universitat Autònoma de Barcelona. Este artículo resume parte de las argumentaciones sobre representación y cine etnográfico presentadas en su tesis doctoral, *La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación*

visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica, en el que se han destacado varios elementos puestos en juego en el análisis tales como la inclusión de los actores sociales.

Para finalizar, se ha integrado el artículo *Ecofeminismo y ambientalismo feminista, una reflexión crítica*, de la autora Érika Carcaño Valencia, publicado en la revista Argumentos, de la UAM, México. Así como han sido referenciales los textos de Vandana Shiva, entre sus escritos se revisa *Abrazar la vida: mujer, ecología y desarrollo*; *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo y reproducción*; y *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*, este último escrito en conjunto con Maria Mies.

2.3 Breve presentación de los casos

Como ya se mencionó previamente, el análisis central de la investigación, estuvo focalizado en el estudio de caso del largometraje medioambiental uruguayo, *Fraylandia*, dirigido por Sebastián Mayayo y Ramiro Ozer Ami. “Una fábrica finlandesa. Un conflicto entre dos países sudamericanos. Una mujer entre dos hombres. “Fraylandia” dice el cartel en la entrada de un antiguo parque de diversiones en Fray Bentos, donde la compañía finlandesa Botnia/UPM estableció una planta de celulosa ultramoderna, la más grande del mundo. La mayoría de los habitantes de la ciudad le dio la bienvenida a esta nueva fuente de trabajo, pero los de Gualeduaychú, ciudad ubicada enfrente a Fray Bentos, en la costa argentina del río Uruguay, organizaron una protesta contra la planta. Por un lado, temían la contaminación ambiental que produciría y por otro, mostraban gran desconfianza hacia la empresa multinacional. La protesta bloqueó el puente internacional que une Uruguay y Argentina por cinco años.”¹¹

El análisis de *Fraylandia* ha sido puesto en articulación con otros dos casos cinematográficos producidos en América Latina, ya comentados en la fundamentación, el cortometraje brasileño *La isla de las Flores*(1989) dirigido por Jorge Furtado y *Nueva Mente*(2019), largometraje argentino realizado por Ulises de la Orden. Esta investigación se sitúa en tres países de la región de la cuenca del Plata. El marco geográfico de estos tres casos fué abordado por sus contextos socio ambientales

¹¹ <https://www.montevideo.com.uy/>

latinoamericanos en torno a la hidrográfica del Plata, en la que parte de América del Sur es drenada por el propio Río de la Plata y sus afluentes. Las aguas de dos grandes ríos confluyen en el Río de la Plata: el Paraná y el Uruguay que, a su vez, recogen el caudal de otros ríos muy importantes, como el Paraguay, el Bermejo, el Pilcomayo y el Iguazú, entre muchos otros.¹² Desde lo metodológico, el proceso no ha descartado del método etnográfico la inmersión y el distanciamiento en la tarea de la observación, generando una red de hallazgos, una constelación ligada por nodos, emergentes de sus narrativas que han sido y son, frente a la representación de las realidades, testimonio de la degradación ambiental y de la calidad de vida de ciertas poblaciones de habitantes, en las que niñas, niños y mujeres son quienes sostienen la vida, inmersas en estas problemáticas. El cine, es, en este caso, tomado como un dispositivo tecnológico que es testimonio de las resistencias invisibilizadas, emergentes y localizadas en la región. En clave internacional, esta tesis presentó la libertad en mencionar otros filmes que fueron incluidos por sus aportes en la historia del cine, como al devenir del documental y del documental ambiental, considerando incluso casos del cine de ficción, documental y ensayo a fin de referenciar giros o coincidencias por la aplicación de sus formas narrativas.

Entre estos casos complementarios, se seleccionó *La Isla de las Flores* es un cortometraje brasileño muy reconocido, dirigido por Jorge Furtado, en el año 1989, situado en Río Grande del Sur, ubicado en el extremo meridional de la región Sur del país; Sus límites son el río Uruguay al noroeste, que lo separa de la República Argentina y del estado de Santa Catarina; al este se encuentra el océano Atlántico y la República Oriental del Uruguay al sur, hasta el trifinio de la Isla Brasileña, donde comienza su frontera con Argentina. Este documental se encargó de retratar satíricamente la dura realidad de la sociedad brasileña de la época, la falta de conciencia y el sufrimiento que resulta en la desvalorización del ser humano. El documental fue realizado a fines de los años ochenta, contexto importante desde la esfera de la comunicación y los estudios culturales en la que los medios de comunicación comenzaron a ocupar una fuerte presencia mundial, el acceso y flujo masivo de la información instaura una nueva característica en la idea de cultura como aquella de cultura global, esta percepción de que lo global es en sí mismo insustancial, tan sólo marco y contenedor de una multitud

¹² <https://www.argentina.gob.ar/ambiente/agua/cuencas/delplata>

de identidades particulares, resulta crucial para comprender el impacto de la globalización en la esfera de la cultura. En realidad, nadie habita en lo global, ni física (puesto que nuestra presencia física implica localidad) ni metafóricamente (ya que un significado requiere también de un referente específico). Para comprender la fuerza de la globalización cultural, pues, tenemos que estudiar las localidades y las formas en que éstas están siendo transformadas (Tomlinson, 2007). Este fenómeno significa que un ciudadano verdaderamente global es hoy en día precisamente aquel que (re)descubre o vuelve a (o se identifica con) unas raíces particulares, una identidad básica común; el orden global no es, en última instancia, otra cosa que el marco y el contenedor de esta multitudinaria mezcla de identidades particulares (Žižek, 2004).

La recolección y tratamiento de los residuos siempre implicó un problema a resolver, a toda escala mundial, cada país presenta sus problemáticas y disputas territoriales frente a las situaciones socioambientales que les atienen. Las principales problemáticas ambientales de los últimos años han puesto en amenaza el aire, el agua y la tierra, afectando todo tipo de masa u organismo vivo, de diferentes formas. Los vertederos a cielo abierto, la incineración o el entierro de la basura son temas sin solución. En lo que refiere a la dimensión social, lo ambiental ha sido siempre un tema político, una disputa territorial y de poder económico. Este caso documental explica cómo se produce un tomate desde que se planta hasta que llega a manos del último eslabón de la cadena de suministro, la gente pobre. Este tomate fue cultivado, cosechado, transportado y vendido en una tienda, pero cuando se pudre termina en la basura, por lo que es llevado al vertedero "La Isla de las Flores", donde su verdadero final está entre los cerdos, las mujeres pobres, las niñas y los niños, es decir, aquellos que no recibieron sus derechos básicos como ciudadanos, tal como lo expresa Jorge Furtado, su director a través del recurso de voz en off utilizado, estas personas sobreviven (o no) a estos padecimientos, a pesar de ser mamíferos con un tele-cerebro muy desarrollado y un pulgar oponible como cualquier otro ser humano; por eso, la basura se disputa con los puercos. En su máxima expresión narrativa, este cortometraje representa la realidad social de la ciudad brasileña en la que se muestra el contexto social de finales de los años ochenta y la cruda realidad que aún hoy viven muchas familias en Brasil, haciendo reflejo de la relación que hay entre el consumismo, el dinero, el hambre y la miseria.

Nueva Mente es un largometraje argentino producido en el año 2019. Este caso aborda el trayecto urbano que recorren los residuos en un viaje por la metrópolis desde la producción hasta la eliminación de los mismos. A partir del tema socioambiental el director no escatima en hacer visible el proceso y contexto en el que habitan ciertas personas alrededor de la contaminación en Buenos Aires, en los repetidos contextos sociales marginales que se ubican en los bordes urbanos alrededor de la basura, los residuos y los desechos que descartamos y transportan los grandes camiones al vertedero. Uno de los lemas principales al comenzar a visionar este documental, es que *somos conscientes de la basura cuando la olemos*, por eso tratamos de llevarla cada vez más lejos de nuestros hogares; La discusión en el largometraje aborda la problemática del destino final de estos desechos, cuestionando si se deben enterrar, quemar o tirar al mar. La moraleja en este caso, transmite que es hora de comprometerse a reducir, ya que, además del efecto ecológico y ambiental, se está transformando la basura en fuentes de riqueza que pueden proporcionar trabajo digno a quienes la reciclan. Reutilizar es entender el valor de los materiales desechados y en este caso, se hace representación de un grupo de cooperativistas, como potenciadores urbanos, como los verdaderos promotores ambientales de nuestra sociedad.

2.4 En torno al concepto de dispositivo

2.4.1 Introducción

El presente capítulo se ocupa del desarrollo del concepto de dispositivo audiovisual, sus diversas definiciones y alcances de estudio como objeto dentro de las disciplinas. Se incluyó, entonces, como una sección dentro del marco teórico, posicionando este término como elemento que articula y ubica el estudio en una dimensión interdisciplinar por la flexibilidad de sus propias condiciones ligadas a las prácticas sociales. A partir de la revisión bibliográfica, se ponen en selección diversas descripciones sobre el modo en que opera dicho dispositivo, entendido como un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración (Dittus, 2013). Asimismo se profundiza problematizando sobre el cine

documental y el ensayo en torno a este concepto a fin de incurrir en relaciones ligadas al género. Si bien se integran comparaciones respecto de éste con el género de ficción, se presentan las líneas convergentes entre ambos, y se dejan establecidas aquellas definiciones pertinentes para esta tesis. Se toman referencias del artículo *El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político* de Rúben Dittus, que si bien se especializa en el cine político como discurso, resulta muy pertinente su trabajo comparado con otros autores, sobre la definición de dispositivo puesta en primer plano. Las ideas expresadas por Michel Foucault en la entrevista realizada en 1977 por Alain Grosrichard titulada *El juego de Michel Foucault*, se entretejen con las acepciones de Gustavo Aprea, en un particular ejercicio que pone en relación lo dispositivo documental en un vínculo directo con las prácticas sociales.

2.4.2 Concepto de Dispositivo

Desde el campo de las ciencias de la comunicación, en el que se halla inmersa esta investigación, el dispositivo comprende un ordenamiento semiótico de combinación de textos, imágenes, palabras, espacios, sonidos, aplicado a diversas instancias comunicativas. En todos los casos, el dispositivo es esa red de relaciones que orienta, controla o sirve de guía para la obtención de un objetivo. Tal como lo expresa Foucault en sus primeras respuestas en la ya mencionada entrevista *Le Jeu de Michel Foucault*:

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. (Foucault, 1977)

Como antecedente a esta tendencia por parte del autor de intentar acercarse a una definición de dispositivo, se debe mencionar su obra “Historia de la sexualidad” y sus postulados sobre el poder, en los que instaura un objeto histórico, la sexualidad y en este sentido, no desde la esfera de las explicaciones científicas de la botánica o la biología, tampoco desde las costumbres dentro de las prácticas sexuales como método, sino desde un nuevo horizonte, el de dispositivo de sexualidad. En su segunda postulación respecto de la idea de dispositivo, el autor sitúa dentro de su naturaleza la capacidad vincular y su carácter de heterogeneidad. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes (Foucault, et al., 1977). En tercer lugar, declara su función estratégica dominante por considerarlo una especie de formación que responde a una urgencia en un momento histórico dado. En conclusión, M.F, define este concepto desde sus asociaciones filosóficas en el sentido metodológico del término, el mismo afirma que el dispositivo es como un conjunto heterogéneo y actúa como una red que conecta esos diferentes elementos. Pero estos elementos no están fijos, sino que pueden cambiar sus posiciones y sus funciones. La finalidad de esas funciones son las de responder a una urgencia en un momento histórico determinado. El dispositivo tiene una función estratégica dominante(Foucault) que solo puede ser comprendida en su situación específica y no responde a ninguna previsión de un sujeto meta o transhistórico que lo hubiese percibido o querido(1977). Así, la idea

de dispositivo puede asociarse a diversas esferas o elementos, por ejemplo, la escuela, el hospital lo son, y los objetos propiamente dichos como ser un lápiz, la computadora, el celular telefónico o los medios de comunicación. Pero también se considera al dispositivo como un acto de pensamiento de manera que define un punto de vista en el entorno significativo:

El dispositivo, entonces, tiene un significado elástico y digno de un estiramiento conceptual pertinente en otras áreas y campos. Bajo ese prisma, este concepto ha sido explotado por la teoría del cine esencialmente para delimitar los procesos de identificación del espectador en el filme de ficción. En efecto, la tesis del cine como dispositivo sintetiza en gran medida el desarrollo de la teoría filmica francesa de los años setenta. Una tesis que no ha estado exenta de discusión y cuyos principales promotores (Baudry, 1978; Metz, 2001 y Casetti, 1989) coinciden en incluir en ella no solo las características propias de la imagen, sino también las condiciones psíquicas de la recepción. Es decir, se postula la doble dimensión del filme, como artefacto y experiencia subjetiva. (Dittus, 2013)

Por otro lado, el italiano Giorgio Agamben fortalece este concepto declarando que implica cualquier cosa que tenga la capacidad para orientar, capturar, definir, modelar o controlar y, así, asegurar conductas y opiniones. Una vez más, se destaca su significado elástico que habilita su traspaso conceptual a otras áreas de estudio. Desde esta perspectiva, la teoría del cine de ficción lo ha utilizado para delimitar procesos de identificación del espectador en el cine de ficción. En este sentido el documental también debería compartir alguna de sus características, puesto que es indisoluble la relación del filme con su espectador.

Otro autor italiano, Francesco Casetti, analiza esta figura pero desde la semiótica, profundizando en la enunciación cinematográfica en su obra *El filme y su espectador* (1986), refiriéndose a que es posible observar el “lector implícito” o la “imagen del público” que el texto fílmico delinea. Instauro la idea del vínculo imaginario en el que se hace posible con la búsqueda del interlocutor, que se materializa en una especie de relación circular donde ambos –espectador y filme– se necesitan (Dittus, 2013). Es decir, el cine construye a su espectador, lo dibuja, le da un sitio, le hace seguir un trayecto (Casetti, 1986). En esta circulación, se da entonces, la relación del espectador con su lugar en la platea, desde donde activa un proceso de construcción imaginaria, en su posición de sujeto-receptor, implicado como parte integral del filme, ya no sólo como un sujeto inserto en una sala oscura sino que es partícipe como intérprete. Un gran antecedente de estas perspectivas sobre el sujeto-receptor, se percibe en el libro de Edgar Morin, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*(1956), mencionando justamente, la importancia de esta relación del espectador y el filme. Morin desmitifica en un ensayo antropológico algunas concepciones en torno a lo imaginario, para trasladarlas a territorio cinematográfico(Dittus, 2013). En la tesis de Morin, la noción de “imaginario” se corresponde con la teoría de Lacan “primero a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras (...) y segundo a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio” (Morin, 2001). Es decir las formaciones imaginarias se encarnan eventualmente en imágenes materiales, son, la imagen y lo imaginario, parte de la misma naturaleza psíquica. En definitiva, Christian Metz (2001) parece ser el mejor complemento de lo escrito por Francesco Casetti y Jean-Louis Baudry, por sus estudios iniciados en 1975, sobre el dispositivo-cine. Al igual que Casetti, Metz propone una noción de enunciación que guarda notables parecidos en su estructura con la literatura. El lenguaje del cine incorpora al espectador. Este es parte de la enunciación cinematográfica (Dittus, et al., 2013). Según Dittus, Metz hace referencia a un dispositivo visual donde el espectador logra una identificación anterior a la instancia vidente, constituida por la misma película como discurso(2013). La visión del filme se da en determinados contextos como el social, tecnológico, situacional, biográfico, institucional e ideológico (Dittus, et al., 2013) convirtiéndose en el factor que regula la relación del espectador con la imagen

(Aumont, 1992). De esta manera se puede explicar la relación entre el dispositivo y los efectos ideológicos del cine, ya que supone la frontera entre lo subjetivo y lo social. En síntesis, Metz parece haber realizado el trabajo más aproximado a Baudry, en torno al dispositivo visual cinematográfico (Dittus, et al., 2013). Desde la teoría filmica francesa, no solo se centran en las características propias de la imagen, sino también las condiciones psíquicas de la recepción (artefacto y experiencia subjetiva). Así, el dispositivo cinematográfico implica “todo el engranaje que envuelve al filme”, “lugar del espectador” o “aquel mecanismo de control que mantiene unidos el régimen de composición y el régimen de recepción (Dittus, 2013). Así lo describe la teoría filmica francesa:

Jean-Louis Baudry (1975) describía el dispositivo cinematográfico—abarcando el aparato de proyección, la pantalla, la sala oscura, la inmovilidad del espectador y las imágenes dotadas de sonido y movimiento— como una suerte de máquina de regresión que reconduce al sujeto-espectador hacia un narcisismo relativo y, más aún, hacia una forma de relación con la realidad que se podría definir como envolvente, en la cual los límites del propio cuerpo y del exterior no estarían precisados claramente. (2013).

Esta relación que Baudry et al. (1975) describe como “envolvente” a partir del dispositivo cine o “aparato de simulación”, hace referencia a su carácter como “un estado artificial”, afirmando que existe una transformación, en la percepción, nada comparable a aquella ordinaria, dotándola de alucinatoria. Siguiendo esta línea, el autor afirma que este artificio puede asociarse a una máquina de ensoñación que despierta en el espectador conexiones con otras realidades que amplifican la imaginación hacia otras proyecciones espacio-temporales, como ser, los mitos, los imaginarios, las fantasías, etc. En este punto, ficción y documental parecen compartir elementos por el efecto de envolvente ante la realidad provocado por la relación del espectador frente al efecto de la pantalla. En resumen, Baudry estudia la doble dimensión del cine a través de una

propuesta que integra el análisis crítico del efecto-pantalla tomando tanto las características propias de la imagen como las condiciones psíquicas de su recepción

2.4.3 Una aproximación al dispositivo audiovisual

Aquí, la idea de dispositivo, fortaleció la propuesta, haciendo énfasis en el aspecto cualitativo de la investigación, sostenida en una contemplación de la heterogeneidad planteada en el objeto de estudio. Se pretendió establecer un sistema combinado en este tipo de modos, o sub géneros expresados en la producción de conocimiento, en la que se vislumbran las clasificaciones dadas dentro del conjunto documental de las últimas décadas. Al respecto de las dimensiones establecidas para este estudio, las mismas atravesaron la articulación del dispositivo audiovisual en los casos seleccionados, los modelos de producción, las y los protagonistas y sujetos, el tratamiento de los filmes, la variedad discursiva, las tramas y las subtramas. La pertinencia del uso del concepto de dispositivo se fundamentó en estos aspectos, y así, la selección de los documentos audiovisuales hizo reflejo de parte de esta heterogeneidad en las narrativas ambientales lo que permitió reflexionar sobre el transcurso, los trayectos y los estilos de las formas contemporáneas del lenguaje en el cine documental ambiental latinoamericano. En referencia a la delimitación del caso de estudio y los casos complementarios, se contemplaron sus temáticas de denuncia social: disputas por la instalación de una papelera de celulosa(pastera), el agua y la hidrografía, los vertederos y los residuos en sus variedades, las cooperativas de reciclaje como forma de necesidad, resistencia y de regreso a la vida, la soberanía alimentaria, la desigualdad en las ciudades, los gobiernos, la pobreza, el hambre y las emergencias sociales.

El análisis de contenido aplicado a las posibilidades narrativas que se emitieron en los filmes ya sea en su dimensión técnica como simbólica (estético-descriptiva) ha cedido el paso a problematizar y reflexionar en torno a las discusiones sobre el cine documental ambiental como género y ha permitido visualizar, por un lado, que la idea de conjunto parece ser más pertinente para un análisis de corte contemplativo, laxo, refiriéndose al documental como un conjunto en directa relación con las prácticas sociales. Sin embargo, han surgido intentos por

establecer un orden dentro del género, como lo es el caso de la obra *las modalidades de la representación*, en la que se estructuran y academizan las formas de representación en un intento por organizar los estilos expresados bajo ciertas características comunes en un trayecto de marcadas reglas, pero latente de ser modificadas(1997), según expresó Bill Nichols, principal autor en llevar adelante esta tarea. Por otro lado, posturas como las de Gustavo Aprea, se centraron en la idea de quienes optaron por considerar al documental como un conjunto complejo centrando su perspectiva en la determinación de las características que justifican la inscripción de un texto dentro de esta categoría frágil y hacen posible ciertos usos de los textos audiovisuales, más allá de la intención inicial de sus autores(2011). La pertinencia de su enfoque se centra, principalmente en la idea de que dentro del campo documental se reconocen socialmente varios géneros diferenciables con claridad, expresando que existe mucha distancia desde el punto de vista de la significación entre la propuesta de un documental de propaganda política, uno etnográfico, uno institucional y uno que reconstruye un momento histórico (Aprea, et al., 2011).

Por otro lado, el género documental es categorizado como “cine de no-ficción” lo cual, sugiere, para algunos autores, una especie de bipolaridad, en la medida que esto implicaría una exclusión de ciertos elementos de referencia imaginaria que son necesarios para articular cualquier tipo de relato. En la actualidad, es “la intervención creativa del hombre” la que pareciera hacer la diferencia entre un género y otro. Sin embargo, este rasgo tampoco es exclusivo de la ficción. La imaginación creativa asoma como un elemento que nutre cualquier tipo de relato filmico. Es decir, la construcción también cuenta en el guión de un filme de no ficción, pues se deben articular, en un limitado relato, aquellos aspectos de la realidad que hagan reflejo de la tesis que el director desea plasmar en imágenes. Por otro lado, autores como Bill Nichols(2001) han planteado que todo filme es documental, debido a la necesaria revisión que el equipo de realización debe hacer para reconstruir un período histórico o para representar de forma verosímil un aspecto social de la realidad a través de vestimentas, jergas o modos culturales que sean fácilmente reconocibles por el espectador. Son ciertas convenciones las que, al parecer, denotan la diferencia entre un género y otro. En resumen, la teoría del dispositivo en el cine está asociada

directamente a la relación de este con la figura del espectador. A través de un estado artificial-imaginario, el espectador se siente cercano a la realidad de las imágenes que la gran pantalla le ofrece. Se siente parte de ellas. Así, el dispositivo-cine no puede evadir la idea de ensoñación y de ilusión referencial, pues el espectador entra en contacto directo con sus fantasías y sueños, plasmando en la recepción el medio idóneo a través del cual el mecanismo cinematográfico entra en acción. Se trata de un vínculo indisoluble que une la realidad objetiva con la visión subjetiva, reconociendo en el sujeto espectral el puente por medio del cual el cine se concreta en una simbiosis. Entran en contacto dos mundos aparentemente opuestos: el mundo exterior y la psiquis del espectador. En el filme, el sujeto no visibiliza sus marcas como enunciatario, pues el dispositivo suprime cualquier referencia al enunciador. Es un trozo de realidad la que habla y se deja ver. Esas formas de organización que definen la percepción a través de múltiples datos, imágenes, recursos estilísticos, diálogos o recursos técnicos, es lo que entendemos por “dispositivo-cine”.

2.4.4 Dispositivo Documental

Los medios de comunicación han logrado un alcance masivo en las audiencias, en sus múltiples modalidades expresivas y formas de búsquedas creativas en manifiesto de la explosión dada en el mundo por la revolución de la tecnología. El cine y la televisión son medios de entretenimiento y distensión, pero también cumplen una función como factores mediáticos de gran influencia en su transmisión de conocimiento e ideas, mensajes, relatos o historias, tanto realistas como ficticias, además de dejar registro de un momento de la historia determinado. Esta capacidad de impacto por parte de los medios a través de las imágenes, como por la banda sonora, parece ubicarlos como recursos convenientes para campañas políticas, sociales y culturales. Esta creciente preponderancia de los medios de comunicación fermentó en este trabajo un espacio de reflexión en el que se adhirieron, además, cuestiones históricas referidas más directamente al cine ambiental, las manifestaciones sociales por el cuidado del medio ambiente y los primeros movimientos del eco-feminismo como parte del proceso histórico y resultado observado en los casos analizados. Así, el cine ambiental ha servido como una herramienta de lucha para la defensa del medio ambiente y los derechos de sus habitantes. Pero es también, un vehículo de transporte de conocimiento que permitió

posibilidades de encuentro y acercamiento a las culturas y sus formas de habitar con la naturaleza. Se consideró cine ambiental al conjunto de obras audiovisuales que tratan sobre la relación de los seres humanos con la naturaleza, la documentación de ésta, los paisajes, los ambientes de vida, la arquitectura y lo urbano frente a disputas socio territoriales, y el deterioro del medio ambiente. Por lo general, las y los cineastas se han acercado al cine medioambiental o ecológico por una vocación de servicio público, desde el discurso de denuncia o desde una actitud más militante. Uno de los primeros testimonios filmicos se presentó en 1922 con la película *Nanuk el esquimal* de Robert Flaherty, considerada por la mayoría de los historiadores de cine y los críticos cinematográficos como la primera película documental y una de las obras cumbres del género, en la que expuso la difícil relación entre el ser humano y su entorno natural, abriendo el paso a este tipo de cinematografía. Como declaró el director, su propósito final era “mostrar el antiguo carácter majestuoso de estas personas, mientras ello aún fuera posible, antes de que el hombre blanco destruyese no sólo su cultura, sino también el pueblo mismo(Namino, 2021,p.3)”. A partir de este caso, surgieron una variedad de documentales con este ímpetu antropológico.

En este sentido, la tesis hizo uso de las nociones del género como productor de mensajes a partir de un estudio sobre las estrategias audiovisuales y el análisis de la construcción de sentidos, donde los medios se entremezclan. Se indagó acerca del documental como construcción y mirada lo que deriva en un enfoque subjetivo, interrogando las formas y los estilos que este género aporta desde sus representaciones de la realidad que implica un ejercicio de lectura de la lógica de composición de los ambientes en una puesta en diálogo desde la esfera de la comunicación.

Se consideró el origen del cine documental como género en la Francia de 1885, con el registro de las primeras imágenes en movimiento en un retrato de la cotidianidad parisina, por parte de los hermanos Lumière, en el que no solo se crea un nuevo medio de comunicación, sino que, en ese intento por retratar la vida social, se presenta en escena el género documental. Desde este momento en que comenzaron a comercializarse las primeras cámaras de filmación, el interés de los pioneros por la búsqueda de imágenes, abre paso a éste género que caracteriza al cine por definición. Con el transcurso del tiempo, surgen las primeras corrientes cinematográficas, y en el

marco de las guerras mundiales, se detecta un intento por registrar las versiones más crudas de la realidad, como se ha visto en la concepción del Cine-ojo del ruso Dziga Vertov, el Cinema verité en Francia o el Neorealismo italiano. Hasta los años sesenta el documental es el medio cinematográfico preponderante, pero comienza a perder este lugar, a partir del surgimiento de la televisión, obteniendo menor visibilidad en la pantalla, diferenciándose del reportaje periodístico por los temas que trata y sus formas de abordaje; En el año 2000, cadenas televisivas como la National Geographic de los Estados Unidos, son reconocidas por sus producciones documentales que se transmiten en televisión por cable o de forma online con un gran alcance de difusión. En este aspecto de la producción audiovisual, el documentalista opera con los mismos paradigmas que utiliza para realizar los filmes de ficción, pero a diferencia de ésta, debe articular el mito, como garantía de que su discurso llevará la autenticación necesaria para que sus referencias dentro del relato no sean puestas en duda. Las discusiones en torno a la sensación del espectador y la autenticación del efecto de lo real representado, es indiscutible una primera reflexión que lleva a afirmar el carácter alimentador de la realidad ante el cine documental, dotándolo de realismo. Y este será el primer desafío para un documentalista, en un ejercicio por crear un marco, una forma, en una composición que proporciona un orden pensado para un futuro espectador. Es en esa reflexión donde aparecen conciliados dos roles aparentemente conflictivos: el de observador discreto que respeta en forma íntegra lo real, y el de narrador que ordena y enfatiza algunos elementos de esa realidad en bruto. En esa mirada hay un sello y un valor personal (Dittus, 2013) que hacen de aquella ilustración audiovisual algo único y, a veces, mal comprendido. Es el reflejo de lo que André Bazin (2008) llama la “ambigüedad inmanente de la realidad”. La referencia al género documental en tanto productor de sentidos (Dittus et al., 2013) lo presenta ante sus espectadores como un formato que sostiene una relación excepcional con la realidad referenciada (Weinrichter, 2004), abordar un estudio sobre los modos en que opera este tipo de significación supone una aproximación semiótica que defina sus particularidades, considerándolo fuente y resultado de la producción de sentido. Esto ubica al cine documental, por encima de sus propias definiciones como régimen audiovisual, enlazándolo como una práctica discursiva. Ahora bien, según Dittus et ál., (2013) considerar el documental como una práctica discursiva supone fijar sus

orígenes no en los inicios del cinematógrafo en Francia, sino que aparecería sobre los años veinte y treinta con la aparición de un conjunto de obras que, en oposición al cine de ficción, abren camino hacia la generación de otro cine que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones directas de él, proponiendo modelos de realidad desde la particular visión del director. (Dittus, 2013)

2.4.5 Precisiones finales

Por todo lo dicho, el dispositivo en el cine documental se enfrenta a un realismo cinematográfico que se aleja de cualquier ilusionismo mimético, por la afirmación del filme documental inseparable de su referente, del acto que lo funda. Es precisamente este mecanismo que utiliza el cine documental para presentar la realidad que suprime el efecto de engaño y potencia el de realismo. El propio género es el que las propone, marcando sus rasgos frente al retrato de la realidad. Los recursos estilísticos que emplea lo alejan de cualquier sospecha de mentira, rasgo que lo confirma como un dispositivo cuyo régimen de control y orientación descansa en el naturalismo que logran sus imágenes-audio en la conciencia del espectador (Dittus, 2013). En los debates ocurridos para este tipo de cine, la formulación de una metodología que operacionalice la idea del dispositivo vinculada a la artificialidad de lenguajes como el género documental ha traído consigo la compleja tarea de la constitución de una traducibilidad de la imagen visual. Esta sigue siendo, para muchos analistas, transparente (Català, 1993). Más allá de esta situación inicial, se observan estas dos grandes posturas: Por una parte, un grupo de autores como Bill Nichols (Nichols, 1996) o David Bordwell (Bordwell, Straiger, Thompson, 1997) considera que el documental es un género dentro del conjunto de la producción cinematográfica equiparable al *western*, el policial o la comedia musical. Por otra parte, se encuentran aquellos estudiosos que, siguiendo los planteos de Roger Odin (Gauthier 1995; Nepoti 1992) consideran al documental como un *conjunto* complejo que excede la idea de un género único (Aprea, 2011). De esta manera, el autor hace foco en el carácter múltiple de los géneros involucrados en la rúbrica documental alegando que su ignorancia implicaría un desconocimiento de las diferencias que la propia sociedad establece, los condicionamientos que el cruce entre diversas áreas de la práctica social genera, tanto en la producción, circulación y recepción de documentales, como en los procesos de significación en los que se encuentran involucrados. Otra razón por la que la idea de conjunto documental resulta

más operativa que la de género documental se relaciona con la extrema labilidad de esta categoría en la clasificación social y en variedad de usos que se relacionan con este término. Tomando las ideas de Roger Odin, se define al conjunto documental como un agrupamiento textual construido alrededor de un tipo de efecto de significación específico: el documentalizante. De esta manera, el conjunto documental incluye géneros reconocidos socialmente como los documentales didácticos, etnográficos, políticos, institucionales, que comparten un tipo de rasgos reconocibles. Pero, además, el efecto documentalizante permite dar cuenta de ciertos solapamientos entre formas clásicas del documental y narraciones ficcionales ligadas a formas de realismo social o considerar ciertas lecturas documentalizantes.

Conceptos	Definiciones
Dispositivo	Construcción de sentido
Dispositivo cinematográfico como conjunto	Prácticas sociales y red de relaciones y campos
Tesis cinematográfica sobre el dispositivo	Imagen(artefacto) y recepción(experiencia subjetiva)
Carácter envolvente	Mitos, imaginarios, fantasías
Cine documental y dispositivo	Género, subgénero, modos, estilos
Cine ensayo y dispositivo	Otras posibilidades narrativas
Metodología A.D.C	Dimensión técnico-simbólica

2.5 Cine e historia ambiental

Cine ambiental y ambiente	Dispositivo audiovisual
---------------------------	-------------------------

En los últimos 15 años, el cine socioambiental latinoamericano hizo eco de los conflictos territoriales favoreciendo la auto-representación de los pueblos contra el

discurso único que niega la cosmovisión originaria para despojar al continente de los bienes comunes y de su cultura. En un sentido lúdico, hay que destacar que las producciones que tratan sobre el medio ambiente se tejen en una medida significativa en los espacios alternativos de la industria cinematográfica. De esta forma, los documentos audiovisuales contienen huellas del entorno. Por otro lado, esta historia se puede rastrear en cualquier medio “natural” o alterado que fuera escenario de las escenas. Por otro lado, el medio ambiente es un referente central y principal en la producción cinematográfica. Este capítulo analiza brevemente la contribución del cine a la historia ambiental como disciplina desde diferentes perspectivas.

2.5.1 El ambiente como concepto integral de “la realidad”

Comenzamos desglosando algunos de los rasgos más importantes del concepto ambiental y su abordaje desde la historia ambiental para profundizar en la contribución de la película a este tema. La década de 1970 fue reconocida como un momento histórico en la concepción del medio ambiente, cuando se hizo pública la preocupación mundial por las crisis de la naturaleza provocadas por la actividad humana. La identificación de varios problemas relacionados con el modo de producción capitalista (basado en la lógica del crecimiento económico) planteó el concepto de la existencia de un límite, tanto económico como ecológico. Las reflexiones sobre estas crisis provocaron un giro en el dominio conceptual de las relaciones sociedad-naturaleza. Las ideas sobre progreso y desarrollo, gestadas desde la industrialización y expandidas por una modernidad globalizadora, comenzaron a ser cuestionadas. Detrás de los problemas sociales y ecológicos estaba el fracaso del mundo moderno. A partir de ese momento, fue necesario repensar el lugar del ser humano en la naturaleza para colocarse no por encima de ella (para satisfacer sus necesidades), sino dependiente de ella. Con esta nueva perspectiva, el concepto ambiental se configuró como una nueva visión del desarrollo humano que restituye la característica complejidad y diversidad del mundo que la visión utilitaria, simple, unificadora, negaba anteriormente. Este punto de vista integrador del análisis ambiental requiere la creación de una relación simple donde la naturaleza y la sociedad se encuentran en un marco común, un todo que trata a la naturaleza como copartícipe de la historia humana, para implementar un enfoque que va más allá de un enfoque antropocéntrico (caracterizado por el discurso histórico

tradicional) y no pertenece a los extremos del ecocentrismo(Aguilar y Torres, 2006). Respetar la diversidad de las formas de la naturaleza y del conocimiento empírico es respetar los procesos de formación de la historia ambiental. Esta relación humana con la naturaleza es defendida sobre la posición de la perspectiva histórica, enfocándose no solo en los cambios bióticos, sino también en la transformación de valores, símbolos y fuerzas culturales.

2.5.2 El poder de las imágenes visuales

Si bien los primeros filmes se desarrollan considerando al estímulo visual como una de sus principales motivaciones, la producción de imágenes visuales se vincula estrechamente con preocupaciones intelectuales que buscan alternativas para reproducir el mundo “tal cual es” (Flores, 2007). En este sentido, Gustavo Aprea(2011), en el artículo *Los documentales y la noción de dispositivo*, hace referencia a ciertas diferencias entre la ficción y el documental, entendiendo(de acuerdo a las reflexiones teóricas de Grierson y de Vertov) que la mirada documental se caracteriza por la construcción de una distancia respecto a los objetos representados. Esta distancia puede ser temporal, espacial, cultural o política. En este sentido(Urquijo S., Pedro; Lazos, Adi E.; Lefebvre,Karine,2022), la subjetividad está presente en la mirada selectiva del creador, en el encuentro que sucede entre el creador, la cámara y el representado, así como también en la interpretación de la mirada espectadora. El pensamiento y la ideología de quien escribe se refleja en lo escrito y se interpreta desde la subjetividad de la persona lectora, en la producción cinematográfica y audiovisual sucede lo mismo. En lugar de buscar la objetividad en el marco del realismo y el cine documental, se debe tomar otro camino que encuentre mejores formas de construir desde la subjetividad e incluya, además de la subjetividad de las personas involucradas en la producción de imágenes visuales, también la participación en la película. El lenguaje visual interviene en cómo percibimos la imagen y el propósito del creador según el público al que se dirige. El ancho, el ángulo, los colores, el enfoque y el movimiento de cámara de la pintura añaden aspectos emocionales a la historia visual. La posibilidad de historias asincrónicas, es decir, revertir el orden espacio-temporal y la manera como han ocurrido las cosas para enfatizar situaciones individuales o influir en el espectador, son ejemplos

de las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Las posibilidades narrativas de contar historias son tan amplias como nuestra imaginación; Sin embargo, hay que recordar que la historia de cada película pertenece a un determinado contexto sociopolítico y cultural.

Dentro de las contribuciones del cine a la historia ambiental, es importante considerar que el cine –y de manera general los medios audiovisuales–, se pueden utilizar como herramientas para explorar, estudiar y comunicar la relación (o las relaciones) entre la sociedad y la naturaleza. El cine juega con la realidad y recrea a través de imágenes en movimiento un realismo que, invariablemente, llega a interceder en cómo miramos, percibimos y transitamos en el mundo (Jenks, 2002). Así, un cine enfocado en las relaciones sociedad-naturaleza puede mostrar la diversidad de vínculos culturales-emotivos-sensoriales existentes entre estas dos entidades. La película se reconoce como un documento y una fuente que remite al testimonio de formas de pensar y es también un testimonio de la historia ambiental. Es importante considerar estas perspectivas históricas ambientales cinematográficas en una investigación que reconozca el valor y la naturaleza de la subjetividad de las imágenes visuales y les dé acceso al estudio del cambio ambiental.

2.5.3 Recuperación de ambientes pretéritos y sensaciones de paisajes a través de realidades sociales particulares

La producción cinematográfica ha estado activa y en expansión desde la invención de la primera película. Aunque no todas las películas realizadas a lo largo del tiempo son recordadas, grabadas o restauradas en su forma original, aquellas que cruzan nuestro horizonte son aquellas que todavía están "vivas" porque su significado y valor permanecen abiertos al compromiso del pasado. Este vínculo se mantiene por sus aspectos técnicos en el tratamiento visual, por su relación con lo representado o por ser evidencia y memoria sobre el pasado. Retomando el caso ya mencionado *Nanook of the North* (figura 1) en este contexto el filme silente hace reflejo de la representación de otra cultura y su ambiente de vida, y principalmente, de la relación entre el ser humano con la naturaleza en pos de la sobrevivencia.



Figura 1: Nanook. Fuente: Google.com

Como ocurre con la mayoría de las películas mudas, este documental hace uso del recurso del texto para describir el contexto de las imágenes y apoyar su comprensión. El texto se abre con un tono dramático y poético que explica la acción y profundiza en su significado, reforzando el carácter etnográfico de la película y sugiriendo que la historia está destinada a un público que no comprende del todo la realidad de Itivimut. La película en blanco y negro realza el contraste del paisaje polar. La penumbra y las fuertes corrientes de viento en el horizonte nos reflejan los extremos del clima y el aislamiento social del conjunto de las sociedades modernas, pero también nos enseñan el conocimiento y el ingenio del conjunto para sobrevivir en esa difícil situación ambiental. Años después del estreno de la película, Flaherty fue acusado de cambiar la "verdadera realidad" que retrataba. El cineasta manipula varios elementos para eliminar los rastros de modernidad, adaptar el espectáculo a la mirada occidental y tratar las escenas de las secuencias del iglú y la construcción interior. Lo que parecía ser un espejo de la realidad era más bien un entretenimiento que escondía y cuestionaba la objetividad con la que las imágenes en movimiento veían la "realidad", así como también cómo se percibían las realidades y las representaciones de los "otros" no occidentales. De todas maneras, en la actualidad, el valor de las imágenes de este largometraje es innegable. Las imágenes "vivas" de la película recuperan su realismo a partir de sus recuerdos del paisaje y de la realidad regional pasada, el Ártico canadiense a principios del siglo XX. Asimismo, este caso es considerado un ejemplo para mostrar las primeras fusiones y mezclas que se lograron dentro del estilo del ensayo documental, como también fue muy criticado, años posteriores, por las modificaciones

realizadas por parte del director, lo que lo acerca, en este sentido, a las formas de la ficción, en tanto se realizan puestas en escena, se presenta a los personajes y a su entorno, varios elementos de la ficción son tomados, no solo, organizacionales sino también, técnicos.

El cine ha contribuido a la recuperación sensorial, sentimental, emocional y valorativa de la naturaleza, exponiendo relaciones particulares entre los seres humanos con su entorno. Las películas que trascienden por algún motivo, tienen esa capacidad de revelar las estrechas relaciones de apego, sentimentales, emocionales y valorativas que llevan a las poblaciones locales no solamente a relacionarse con el ambiente como un elemento exterior sino a fundirse con él. Tanto la tecnología, en conjunción con la trama representada, despiertan sensorialmente un mensaje muy claro: es necesario proteger y cuidar a las naturalezas, que de ellas vivimos y damos sentido a nuestra existencia. (Pedro S. Urquijo, Adi E. Lazos, Karine Lefebvre, 2022).

2.5.4 Prefigurar paisajes futuros (utopías y distopías)

El cine ha sido un importante medio para vehicular y para comunicar las distintas formas en las que la sociedad y la naturaleza se conectan. Dos son las tendencias que se manifiestan en el cine sobre esta relación. Por un lado, encontramos una especie de subgénero dentro de la ficción, que plantea un futuro post apocalíptico y distópico, producto ya sea del abuso de la humanidad sobre la naturaleza, o bien, de los conflictos entre los grupos humanos, que han llevado a la degradación y destrucción del medio natural. Por el otro, tenemos otra tendencia que procura, a manera de ejemplo, recuperar relaciones armoniosas entre la naturaleza y la sociedad donde la acción humana no solamente no degrada el ambiente sino contribuye a su regeneración continua. En ambos casos, sin embargo, el poder de las imágenes apela a los sentimientos y a las emociones, buscando sensibilizar y concienciar al público sobre las acciones humanas en el planeta y sus consecuencias, en particular sus repercusiones ambientales. Los poderes narrativos del lenguaje cinematográfico, como la narración asincrónica, los flashbacks, la capacidad de contar historias paralelas, en adhesión a la imaginación de los creadores que han construido escenarios profundos, serpenteantes e

inspiradores sobre las historias del futuro ambiental, nos muestra un mundo perturbado, herido, en cierto modo humanizado, sufriendo las consecuencias de las acciones humanas (Urquijo S., Pedro; Lazos, Adi E.; Lefebvre, Karine, 2022). Desde la consideración del cine como dispositivo se destacan sus posibilidades de agenciamiento, por su constante acuerdo con los símbolos, significados y estereotipos reproducidos en las representaciones. Las primeras revisiones bibliográficas reflejan una imagen de flexibilidad del término ante la diversidad de aplicaciones que permite, según la parcela epistémica que lo utiliza. Para Dittus, en general se lo describe como “aquel mecanismo dispuesto para obtener un resultado o al artefacto, máquina o aparato que sirve para hacer algo” (2013). Por otro lado, la lengua corriente, lo asocia a un artificio, a la idea de aparato o de ordenamiento en función de un fin. Así, en su expresión más básica, resulta un elemento que se articula con otros elementos, creando posibilidades de agenciamiento. Toda práctica armoniosa entre sociedad y naturaleza, implica una relación respetuosa, construida a partir de un tiempo de adaptación y conocimiento. Esta relación armónica entre sociedad y naturaleza dada en las narrativas que retratan este vínculo, puede, por un lado, tener un efecto positivo para el público al presentar inspiradoras formas de una sana convivencia con la naturaleza. No obstante, algunos casos de pretencioso realismo y objetividad, también corren el riesgo de reforzar ciertos estereotipos o concepciones de sociedades puras y aisladas de los procesos globales. La permanente negociación entre las representaciones y la realidad moldea la manera en la que percibimos y pensamos al mundo y también a nosotros, como parte de él.

2.5.5 Las problemáticas sobre el ambiente. Comunicación y conflicto

El cine ha contribuido a crear consciencia o incidir políticamente en la problemática ambiental, produciendo películas comerciales-globales y otras más locales, que colocan a la naturaleza y su transformación como eje central de su narración. Toda esta diversidad de formatos, lenguajes, géneros y narrativas han sido examinadas y aplicadas para conseguir lo anterior. El carácter testimonial del cine es muy similar a los casos que se presentan en los libros con distintas voces sobre problemas de diversa índole, sobre personas y pueblos particulares que han tenido una trayectoria que son ejemplo de tenacidad, lucha y resiliencia. El cine entonces abre un

espacio para que esas voces particulares sean escuchadas y sus testimonios logren un acercamiento a la audiencia (Torres, 2004). En el cine, en clave ambiental, es más común que encontremos producciones dirigidas a públicos selectos que circulan en espacios relativamente reducidos o circuitos de consumo de cine específicos ya que no se trata de grandes producciones, sino de narrativas locales, regionales, y hasta a veces nacionales, en búsqueda de interceder en la realidad que representan al documentar abriendo el espacio para dar voz en primera persona a los participantes activos de personas o colectivos. A partir del retrato de una tensión entre una localidad con la globalidad, la cámara nos permite acercarnos a los personajes, apreciar sus rostros, escuchar sus voces, situarlos y percibir sus historias en primera persona. El documental nos vincula afectivamente a sus testimonios y, de esta manera, nos sensibiliza en torno a las problemáticas ambientales y territoriales que enfrentan diversas comunidades. En la última década, el género “ambiental” y el término "ambiente" han estado circulando en los festivales de cine y en otros campos académicos. Sin pretender profundizar aquí, en cuestionar el contenido y la curaduría, algo a tomar en cuenta sobre este circuito es la agencia que puede crear para fomentar algún cambio o generar un impacto. Para esto, se debe comenzar por un reconocimiento de los públicos. A pesar de que el cine sea un medio de entretenimiento masivo, se distingue, primeramente, que el público (sean producciones comerciales o locales) es principalmente ciudadano, pues el propio fenómeno de expansión cinematográfica está relacionado a la urbanización. En este sentido, la cuestión del impacto se encuentra atravesada por la idea de que las personas que viven en la ciudad se encuentran generalmente desvinculadas al entorno natural desde una base práctica y, por esto, el cine tiene la capacidad de mostrar y despertar empatía con otras realidades. Por otro lado, la película en la ciudad tiene más movilidad ya que cuenta con mayores posibilidades de introducirse en otros espacios de debate y de llegar a la agenda de las políticas públicas. En contextos no ciudadanos, el cine extiende una posibilidad de establecer diálogos e interconexiones, procesos de reconocimiento identitario y también reflejos de procesos paralelos (Urquijo S., Pedro; Lazos, Adi E.; Lefebvre, Karine, 2022). La fase de distribución es siempre considerada como etapa final para dar vida a la película en el proceso cinematográfico. Lo que significa situarla en un contexto particular de consumo, exponiéndose en espacios apropiados con públicos particulares que requieren narraciones diversas, que acentúan

con distintos grados y de variadas formas la temática ambiental. La relevancia de estas producciones se alcanza con su incidencia política, que radica en su intención de “crear consciencia”, pues los cambios frente a la crisis global ambiental tienen que ser acompañados de procesos políticos.

El problema parece estar siempre presente en esta concepción de la relación sociedad-naturaleza que las percibe y ubica como entidades separadas e incluso, opuestas. Esta estructuración formulada desde la dualidad, imposibilita la realización de aproximaciones que eliminen los determinismos de esta dicotomía permitiendo el vislumbre de una totalidad. Es así como el concepto de ambiente es tan crucial para la historia ambiental, como un claro ejemplo para la reconstitución de esa totalidad a partir de este concepto y como una apuesta necesaria por superar la oposición entre estas entidades que no son separables. Así, resulta fundamental una integración de los aportes de “las ciencias duras” como la ecología y la biología con los aportes teóricos y metodológicos de las ciencias sociales y humanas, para poder construir una perspectiva integral que aborde el estudio de las realidades. Este detenimiento en las problemáticas ambientales evidencia un acercamiento a comprender las realidades de manera más específica, esta tarea exige la construcción de un marco interdisciplinar que sea capaz de incorporar información, perspectivas, fuentes y estrategias diversas, por lo que, parte de las cualidades y ventajas de la historia ambiental es que permanece flexible y dispuesta para explorar sus posibilidades metodológicas (Pedro S. Urquijo, Adi E. Lazos, Karine Lefebvre, 2022). Las imágenes visuales en movimiento siempre sucederán en un espacio y un tiempo y el cine permite operar en estas categorías para recrear paisajes, territorios y también para traducir una experiencia sensorial ligada al ambiente. Ya desde los años sesenta, se reconoce una realidad ambiental que está en crisis por la que se pide sea atendida desde diversas perspectivas y enfoques. Una vía factible para motivar e incentivar cambios, tanto sociales como políticos, es a partir de crear lazos de empatía al visualizar otras realidades y conectar desde un plano sensorial con distintas narrativas que interroguen nuestra relación con la naturaleza. El reto para las disciplinas ahora, es que sean capaces de reconocer el potencial de las películas, los contenidos y discursos audiovisuales como herramientas de investigación, como fuentes de información, como medios de difusión, como vehículo de los significados culturales y como manifestación de las emotividades.

CAPÍTULO III: PROPUESTA METODOLÓGICA

3.1 Antecedentes y breve mención al marco referencial teórico-metodológico

En el año 2021, como parte del proceso de acopio de información se ha llevado a cabo un primer relevamiento de literatura y de una lectura flotante, se han llevado a cabo dos entrevistas presenciales (previo a la pandemia) y dos vía zoom a los directores de *Fraylandia* y *Nueva Mente*, todas éstas fueron entrevistas semi-estructuradas. Ha sido de base durante todo el proceso, la creación de mi propia bitácora de reflexiones, observaciones, interrogantes y mi propia descripción densa, esto también facilitó la emergencia y el ordenamiento de las variables que establecieron la matriz de análisis. Una vez definida la metodología de análisis de contenido, se continuó con la observación y el visionado de los documentos audiovisuales con aplicación de la matriz. Esta bitácora de recopilación de contenidos fue seccionada por partes (entrevista a directores, notas y reflexiones, ficha técnica, cuadro de categorías en dimensión técnica y simbólica, capítulos y análisis) para luego, categorizar y establecer subcategorías, temas y subtemas, y así, pasar a la etapa de sistematización de información en datos, a partir de la observación en sus múltiples sentidos. La información es tomada como algo vivo, algo móvil en constante revisión hasta hallar la solidez de una categoría.

En octubre del 2019 se llevó a cabo una entrevista abierta a Rocío Guevara, coordinadora de la Red Temática de medio ambiente de Uruguay (Retema), con el objetivo de establecer un primer contacto, presentar la idea general de la investigación y para profundizar en el estado del arte que engloba la temática. Este primer encuentro permitió un diálogo con la coordinadora que permitió reflexionar sobre la variedad de la problemática dadas en la temática planteada, así como también permitió visualizar los recortes posibles para la construcción del encuadre del objeto de estudio y sus clasificaciones más pertinentes. Si bien la propuesta metodológica sienta sus bases en el análisis de contenido, se hizo uso de una base teórico-antropológica etnográfica, que hace referencia a mis antecedentes académicos, tomando algunas nociones sobre todo bibliográficas. En el año 2020 se realizó la segunda entrevista, coordinada con la sub-coordinadora de RETEMA, Carolina García, en la Facultad de Ingeniería de

Montevideo, en la cual se ha profundizado en varios aspectos dentro de las líneas ambientales locales, regionales y globales. Según Carolina García, a nivel nacional existe una vacante académica ya que hay muy poca producción ligada a la comunicación de lo ambiental, a prácticas ambientales y a la educación en sí. La misma comentó que en el equipo de la red no existen comunicadores para la formación y que hay una falta de actualización.

Asimismo (de manera intrínseca al problema de investigación en foco) se reflexionó en abundancia sobre las políticas públicas aplicadas en los territorios para un mejor funcionamiento del ordenamiento ambiental, y principalmente en la gestión de los residuos en las ciudades. De acuerdo a las palabras expresadas por la subdirectora de la Red ambiental, se están implementando programas educativos, talleres y cursos, festivales de cine y de música para la educación y la cultura de lo ambiental. Por otro lado se discutió sobre la incidencia y las formas de comunicación de este tipo de mensajes o discursos a partir de los medios de comunicación y las redes sociales.

Esta instancia de la investigación ha sido fructífera en tanto se logró un primer acercamiento institucional hacia la Red Temática de Medio Ambiente de Uruguay, pero también, instauró el debate sobre diversas cuestiones vinculadas a este tema de los discursos ambientales en torno a los residuos, uno de los cuestionamientos que han surgido en esta primera etapa se han dado en forma de preguntas o de posibles hipótesis tales como ¿Se puede hablar de un discurso ambiental general o sería más pertinente considerar la especificidad de los territorios dados en el continente para configurar diferentes discursos mediáticos? El diálogo constante entre la literatura y la revisión en esta primera etapa han sido el punto de partida para la formulación de diferentes preguntas. Se han llevado a cabo entrevistas de tipo abiertas y cerradas, presenciales y virtuales, que han brindado sus aportes en la primera fase de recolección de información e insumos para el refinamiento del diseño de investigación, y obtener un primer panorama del estado del arte del tema, así como permitió una primera visualización de las categorías y las posibilidades de cruce a partir de éstas. En los manuales clásicos, la entrevista es una gran herramienta para obtener datos que dan acceso a hechos del mundo. La entrevista habla del mundo externo y, por lo tanto, las respuestas de los informantes cobran sentido por su correspondencia con la realidad fáctica (Guber, 2001).

3.2 Propuesta metodológica, técnicas e instrumentos: Análisis de Contenido

Se propuso como metodología la técnica de análisis de contenido de los documentos audiovisuales, tomados éstos, como fuentes y documentos de valor para la lectura e interpretación de los datos, en un abordaje que pone en relación al texto y al contexto. Como técnica cualitativa es útil para cuantificar los mensajes o contenidos en categorías y subcategorías a fin de someterlas al análisis. Este proceso de recopilación de contenidos se da en múltiples formas, verbal, no verbal, escrita y audiovisual. Esta técnica implica un método de investigación que sirve para hacer inferencias válidas y confiables de datos sobre contenidos con respecto a su contexto (Stalnaker, 2014). El análisis de contenido en un sentido amplio, que es como lo vamos a entender en este trabajo, es una técnica de interpretación de textos, sean escritos, grabados, pintados, filmados u otra forma diferente donde puedan existir toda clase de registros de datos, transcripción de entrevistas, discursos, protocolos de observación, documentos, videos, y el denominador común de todos estos materiales es su capacidad para albergar un contenido que leído e interpretado adecuadamente nos abre las puertas al conocimiento de diversos aspectos y fenómenos de la vida social. Como complemento metodológico, se han llevado a cabo entrevistas de tipo abiertas y cerradas, presenciales y virtuales(registradas vía zoom en época de pandemia), que han brindado sus aportes en la primera fase de recolección de información e insumos para el refinamiento del diseño de investigación, obtener un primer panorama general del abordaje llevado a cabo en torno a los temas ambientales, asimismo permitió reflexionar sobre los estilos narrativos de los directores, sus preocupaciones frente a la forma de contar las temáticas y los conflictos socioambientales, así como la comprensión de los contextos históricos en torno al año de realización de los documentales, y cómo fué específicamente ese proceso. La entrevista es una gran herramienta para la obtención de datos que permiten acceso a hechos del mundo. La entrevista habla del mundo externo y, por lo tanto, las respuestas de los informantes cobran sentido por su correspondencia con la realidad fáctica. La entrevista es la instancia donde se encuentran cara-a-cara las distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. Entonces la

entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación.

La aplicación del cruce de estas dos metodologías permitió una primera visualización de las categorías emergentes a partir del visionado y de la aplicación de la matriz de variables y las posibilidades de cruce a partir de éstas. El valor del texto audiovisual como lenguaje fortaleció la investigación aportando mayor rigurosidad y nuevas formas de agenciamiento. El pensamiento inductivo permitió, a partir de los datos extraídos de los audiovisuales, visualizar las posibles conclusiones y reflexiones resultantes del análisis del caso, así como en el comparativo entre todos, y su relación como conjunto. A través de modos clásicos narrativos, o de una hibridación consciente para crear un orden que permita pulsar el poder de la voz y de aquello que se comunica, este análisis implicó el estudio de las narrativas para un fin que no es sino otra cosa que un acto comunicativo. Esta técnica resultó muy eficaz y conveniente para trabajar, ya sea un texto o una imagen. La interpretación puede resultar en una forma directa y manifiesta o de una forma implícita en un sentido más profundo. Todo esto, lo obvio y lo discreto, se pone en juego con las intenciones del autor, tal como lo describe Andreu et al. (2002), se puede percibir de un texto o una imagen el contenido manifiesto, obvio, directo que es representación y la expresión del sentido del autor. Pero además, se puede percibir un texto que está latente, oculto, soterrado, indirecto que se sirve del texto manifiesto como de un instrumento, para expresar el sentido oculto que el autor busca transmitir. El análisis de contenido implicó la revisión y el estudio de estos casos cinematográficos como un tipo de comunicación audiovisual creada a partir de formas narrativas en torno a la gestión de los distintos tipos de residuos y los contextos sociales vistos en estos casos. El interés estuvo puesto en los diversos estilos dentro del conjunto documental y cómo el director dispuso de ciertas reglas para dar un punto de vista comunicacional frente al tema, acercando al debate teorías sobre el audiovisual como género, como conjunto y como medio dispositivo tecnológico productor de sentidos, que hace a la creación de ambientes y atmósferas. Y es en este sentido que lo ambiental toma protagonismo, *el ambiente* como elemento central articulado en la historia ambiental de América Latina a partir del cine, pero por sobre todo, la situación urbana, humana y social de los sujetos inmersos en ese contexto(en clave de territorios y territorialidades), y de manera más específica, qué dinámicas de convivencia social son

reflejadas en estos tres casos regionales, situados en tres ciudades de América Latina, tales como Fray Bentos(Uruguay),el Gran Buenos Aires(GBA, Argentina)y Porto Alegre (Río Grande do Sul, Brasil).

Tal como lo expresa el investigador Jaime Andréu Abela, en su texto, *Las técnicas de Análisis de Contenido*, una revisión actualizada:

El análisis de contenido se basa en la lectura (textual o visual) como instrumento de recogida de información, lectura que a diferencia de la lectura común debe realizarse siguiendo el método científico, es decir, debe ser, sistemática, objetiva, replicable, y válida. En ese sentido es semejante su problemática y metodología, salvo algunas características específicas, al de cualquier otra técnica de recolección de datos de investigación social, observación, experimento, encuestas, entrevistas, etc. No obstante, lo característico del análisis de contenido y que le distingue de otras técnicas de investigación sociológica, es que se trata de una técnica que combina intrínsecamente, y de ahí su complejidad, la observación y producción de los datos, y la interpretación o análisis de los datos. (Andreu, 2002).

IV. ANÁLISIS

4.1 Antecedente de investigación: Barrio Anglo de Fray Bentos, Uruguay

Como antecedente a la temática de esta Tesis, se han desarrollado dos ponencias colectivas denominadas *Explorando el habitar tras los velos del patrimonio mundial. Barrio Anglo de Fray Bentos (Uruguay) desde un dispositivo cartográfico colaborativo*, coproducida por Eduardo Álvarez Pedrosian, Josefina Giucci y Robert Urgoite; *Y Anglo y después... Devenir de la producción barrial entre lo propio y lo ajeno a través de un*

dispositivo etnográfico colaborativo, producida por María Florencia Costa Nasso, Manuel Bueno Baptista y Robert Urgoite. Dichas ponencias fueron producidas para el XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAI¹³), sucedido en la ciudad de Buenos Aires en el año 2022, cuya temática central fue “La Comunicación como Bien Público Global: Nuevos lenguajes críticos y debates hacia el porvenir”, presentadas en el GT 15 de Comunicación y Ciudad. EL proyecto de investigación situado en el Litoral Norte de Uruguay y el apoyo de *Centro Universitario Regional Litoral Norte con Sede en Río Negro*(CENUR¹⁴), fue producto de un proyecto de investigación situado en el Litoral Uruguayo y llevado a cabo por el Labtee(*Laboratorio Transdisciplinar de etnografía experimental*), en el que se tomó inicio a través de un primer acercamiento al territorio y sus habitantes, a fin de generar una experiencia etnográfica colaborativa. A partir de intereses variados, en especial de residentes organizados en comisiones vecinales y asociaciones locales, junto a otros actores institucionales como nuestra Universidad de la República presente en el territorio, surgió la necesidad de llevar adelante una experiencia cartográfica sobre las territorialidades existentes en el contexto particular del conocido como Barrio Anglo de Fray Bentos, Dpto. de Río Negro, Uruguay (Álvarez Pedrosian, Giucci Bellán y Urgoite, 2022). La temática central se refirió, por tanto, a las formas de habitar puestas en juego por parte de los residentes de este territorio mundialmente patrimonializado, a partir de la exploración colectiva desde un dispositivo colaborativo de corte etnográfico y cartográfico (Álvarez Pedrosian, 2014). Se trató, por tanto, de un estudio de caso especialmente relevante desde los estudios culturales urbanos y territoriales focalizados en las mediaciones del habitar y los procesos de subjetivación involucrados. Se trabajó la concepción de lo barrial a partir de formas expresivas, indicios y huellas en el paisaje de prácticas, narrativas y discursividades generadas en las dialógicas del trabajo de campo. En tanto dimensión intersticial de espacialidades de proximidad, de construcción de una ciudadanía desde formas autonómicas vinculantes siempre en conflicto, donde lo ajeno resulta más próximo y la intimidad queda expuesta “en el arte de los tamices y los filtros”, las territorialidades barriales fueron analizadas

¹³https://www.academia.edu/99670520/Explorando_el_habitar_tras_los_velos_del_patrimonio_mundial_Barrio_Anglo_de_Fray_Bentos_Uruguay_desde_un_dispositivo_cartogr%C3%A1fico_colaborativo

¹⁴<https://udelar.edu.uy/carrerasinterior/portada/centro-universitario-regional-norte/cenur-litoral-norte-sede-rio-negro/>

conceptualizando los componentes más sobresalientes de una cartografía que nos permitió comprender críticamente el proceso de su constitución y las líneas de fuga que marcan su devenir(Álvarez Pedrosian, 2021). En este sentido, esta investigación se ha enriquecido a partir de sus antecedentes, en este caso, por la propia experiencia de campo etnográfica implicada en el territorio en donde la problemática del caso central ha puesto el foco a partir de las subjetividades testigos y participantes de las diferentes etapas históricas dadas en el devenir del proceso que ha conformado a Fray Bentos y sus alrededores, en un análisis que se encargó de integrar dialécticamente los avances en los estudios sobre cine y ambiente, con la experiencia conjunta experimentada en el Barrio Anglo de Fray Bentos, combinando análisis de filmes y exploraciones etnográficas del habitar in situ. Por último, se adhirió la instancia de registro audiovisual sobre esta experiencia en la que quien suscribe fué partícipe, creando un largometraje¹⁵ de corte etnográfico participativo junto con Rodrigo Vidal(quien colaboró en la edición y el montaje), documento que no sólo sirve por el registro de la experiencia que va creando memoria, sino que además, es y sigue siendo muy útil en la extracción de información y datos a partir de los recursos audiovisuales, sino por la importancia de los relatos de las propias subjetividades entrevistadas que son expresión de de los territorios existenciales más actuales.

4.2 Fraylandia: Un estudio de caso en el cine ambiental latinoamericano

Fraylandia – Uruguay, Río Negro - Fray Bentos. 2011, 75 minutos, Sebastián Mayayo, Ramiro Ozer Ami.

El siguiente análisis trata sobre el estudio de caso del largometraje medioambiental uruguayo, *Fraylandia*, dirigido por Sebastián Mayayo y Ramiro Ozer Ami. Como fue indicado con anterioridad, consideramos otros dos casos a esta investigación, éstos son, el cortometraje brasileño realizado en 1989, *La isla de las Flores*, dirigido por Jorge Furtado y *Nueva Mente*, largometraje argentino realizado por Ulises de la Orden en el año 2019. En términos más generales y de corte internacional, si bien la muestra se compone del estudio en profundidad de un solo caso, esta tesis presenta la libertad en mencionar otros filmes que entran en juego durante todo el texto,

¹⁵ <https://youtu.be/Vd8tiFW5KQA>

por sus aportes en tanto son correspondientes a la historia del cine, así como al devenir del documental y/o del documental ambiental, y aquellos datos o relatos del cine ya sea ficción, documental o incluso para referenciar un giro o coincidencias en la aplicación de los modos y estilos dentro del conjunto siempre en cuestión.

Ficha Técnica

Fraylandia	https://www.youtube.com/watch?v=aG_DS_Ab_sw&ab_channel=FraylandiaPel%C3%ADcula
------------	---

Título	Fraylandia
Año	2011
Duración	75 minutos
País	Uruguay
Dirección	Sebastián Mayayo, Ramiro Ozer Ami
Guión	Ramiro Ozer Ami
Música	Gabo Ferro, Nicolás Almada
Fotografía	Sebastian Mayayo
Reparto	Protagonistas: Mirta Colombo, Estela Vence, Delia Villalba, Sandra Dodera, William Rodríguez
Productora	Calderita Pictures
Género	Documental. Comedia. Drama
Sinopsis argumental	Una fábrica finlandesa. Un conflicto entre dos países sudamericanos.
Tema	Papelera en Uruguay - Disputa territorial- Medio ambiente - Discursos políticos
Subtema	Una mujer entre dos hombres.

<p>Premios o festivales</p>	<p>Festival IDFA (International Documentary Film Festival in Amsterdam), Holanda. ESTRENO LIDF (London International Documentary Festival) Londres. SANFIC (Santiago Festival Internacional de Cine) – Santiago de Chile. FEDOC (Festival Internacional de Cine Documental Coquimbo) – Chile. Cine Latino Trieste – Trieste, Italia Cine Las Americas – Texas. Bogocine – Bogotá, Colombia - Premio Mejor Documental sobre Medioambiente II Festival Brasil de Cinema Internacional – Rio de Janeiro, Brasil Cinema Planeta – Cuernavaca, Morelos – México Festival Icaro – Guatemala Festival Internacional de Cine en el Desierto – México Voices from the Waters – India Premios y apoyos -PREMIO FONA (Uruguay) – Primer premio Documental -Jan Vrijman Fund – Premio a la producción (IDFA Holanda) - Premio a Mejor Documental Medioambiental en Festival Bogocine de Bogotá.</p>
------------------------------------	---



Figura 2: Afiche de la película. Fuente: donación del director

Cuadro de Dimensión Simbólica

4.2.1 Antecedentes históricos: Promesas de un porvenir en el retorno al pasado

La culminación de la Guerra Grande en 1851 marca un contexto de años especialmente convulsos para esta región, en el cruce de intereses empresariales en una micropolítica local que expresaba y hacía eco, en sus conexiones transnacionales, de un sistema capitalista cada vez más mundializado (Pedrosian, Giucci, Urgoite). Fray Bentos

tiene un puerto costero lo suficientemente profundo como para albergar embarcaciones de aguas profundas. Desde lo alto del puente a lo lejos a la derecha se puede ver "El Anglo" con una chimenea, una postal típica de Fray Bentos, un refrigerador museo donde se elaboran productos cárnicos. En este lugar donde solía estar la famosa fábrica que puso a la ciudad en el mapa mundial, ahora se encuentra instalado el "Museo de la Revolución Industrial". Este museo nos transporta al momento en que la revolución industrial llegó al Río de la Plata, trayendo consigo avances tecnológicos desde mediados del siglo XIX. Otro dato curioso es que en esta ciudad se encendió la primera lamparita eléctrica sudamericana. En 1863, el comerciante belga Giebert fundó su empresa después de cruzar la frontera y promover un proyecto importante relacionado con la industrialización de alimentos. Utilizó la fórmula del químico orgánico Liebig para extraer y conservar la carne, empleando tecnología avanzada para esa época. El pueblo es renovado con su nombre actual. El joven cronista Acevedo Díaz quedó sorprendido en 1884 al ver cómo el singular asentamiento cerca del saladero parecía una gran colmena, donde la intimidad entre los habitantes era notable. El lema del "toma y daca" echa raíces en la precariedad de la vida, que se soluciona en base a redes de intercambio y reciprocidad (Díaz en Boretto, 2000). Científicos alemanes comienzan a realizar pruebas genéticas para un mejoramiento del ganado, así como el saladero comienza a producir carne en conserva y abono de sus desperdicios, indispensable para la producción de fertilizantes. Así, se expande la idea de extractivismo, incrementando la explotación de los recursos naturales locales a fin de venderlos en el mercado de Europa Occidental. La maquinaria, piezas y productos eran traídos desde Glasgow. En los años 1920 se pasa a una tercera etapa, capitales británicos adquieren el emprendimiento, mejorando la tecnología y afectando a la comunidad local establecida. El Frigorífico Anglo, ahora con cámara de frío y produciendo a una escala monumental, pasa a ser crucial durante los años de las guerras mundiales y otros conflictos bélicos, ganándose una fama presente hasta nuestros días en los imaginarios sociales de los principales consumidores europeos (Boretto, 2000). Desde que finalizó la época del frigorífico Anglo, la localidad uruguaya de Fray Bentos ha permanecido en un estado de letargo debido al cierre de la industria frigorífica, las compensaciones del puerto y los puestos de trabajo en el sector público. Los políticos y los medios de comunicación han continuado difundiendo esta narrativa, avivando expectativas, basados en una sucesión

de informaciones que hablan sobre expansiones, o potenciales nuevos proyectos que podrían llegar a la región. Fray Bentos es una ciudad cuyo desarrollo a lo largo de los años ha estado marcado por las inversiones extranjeras. En sus inicios se destacó la creación del Barrio Anglo, situado al Oeste de la Ciudad, el cual contaba con una importante presencia de residentes ingleses y alemanes en la conformación de la zona obrera. Por un lado, se contrastaba la ornamentación de los jardines ingleses y las imponentes residencias. Un barrio que pese a los varios intentos de sus habitantes para reflotarlo, reparar el paso del tiempo, y adaptarlo de acuerdo a las necesidades reales y actuales del territorio y sus ciudadana/os, no se logró por motivos internacionales de patrimonialización. Esta área se encuentra una vez más en medio de una controversia política territorial, esta vez debido a la posible instalación de la ex Botnia, reconocida como UPM, lo que hace que Fray Bentos sea nuevamente un lugar de disputa territorial y confrontación, ahora ubicado en la zona este como centro de atención principal. Aún hoy existen testigos reflejo de esa atmósfera pasada del ANGLO, representada en *Fraylandia*, así lo declara Daniel Gregorio y su compañero, ambos ex funcionarios del frigorífico que confirman deudas pasadas afirmando que aún hoy siguen esperando que le paguen el salario de la otra mitad del sueldo por su labor de aquel entonces.



Figura 3:Frigorífico Anglo. Fuente: Google.com

A partir del retrato de una tensión entre una localidad con la globalidad, en el minuto 45:05 uno de éstos trabajadores de la planta recuerda la llegada de los árabes a la ciudad a fin de evaluar una inyección de inversiones sauditas bajo la marca SAUDICO, y hace referencia a que fué un suceso muy particular y de gran alcance mundial y local.



Figura 4: Barrio Anglo. Fuente: Google.com

De acuerdo a la descripción del relato de este suceso, el evento originó una especie de fanatismo social en el que, según declara el obrero ingeniero “ le abrieron todo, los balcones, todo, le entregaron hasta las llaves de la ciudad”. Una multitud se reunió para recibir a los árabes, y según comentan en esta escena los dos obreros del frigorífico de antaño, que luego fueron contratados por UPM, las mujeres lloraban y les besaban las manos, eran como la salvación.



Figura 5: Llegada de los árabes. Fuente: Fotograma

Estos árabes llegan con traductores italianos que sirven de moduladores y medios comunicacionales para efectivizar la comprensión lingüística entre éstos y el pueblo, las autoridades, y la audiencia. De acuerdo al archivo filmico de *Fraylandia*, uno de los periodistas le realiza una pregunta a uno de los árabes, el Sheik Abubaker, a

través del traductor interrogando: “¿Qué significación tiene esta inversión que realizan los capitales Sauditas concretamente en Uruguay, y por primera vez en América Latina?”. Acto seguido el árabe Abuker pide para responder en italiano y comenta “Posso dire che tutto il mondo sta cercando di mangiare, é qui che il mangiare e quindi veniamo qui a trovare”. La traducción al español de la frase italiana hace referencia al hambre del mundo y está buscando comer objetando que la comida se encuentra en la ciudad de Fray Bentos, y que por ende, vienen a encontrarlo.



Figuras 6,7: Árabes entrevistados por los medios.Fuente:Fotogramas

Sin embargo, las supuestas promesas de los supuestos árabes resultó ser una farsa. En el imaginario social fraybentino toman forma una serie de narrativas identitarias donde se asume un protagonismo pasado a escala de la “historia mundial”, sustentada en la producción y alcance del frigorífico y en particular desde la fama de su producto principal. Esta perspectiva desarrollista alimentó las incesantes esperanzas puestas en los nuevos proyectos de modernización, como lo fué la farsa de Saudico sobre la supuesta reapertura del propio frigorífico a finales de la última dictadura cívico militar ocurrida a finales los años ochenta(Álvarez Pedrosian, Giucci Bellán y Urgoite, 2022).

La planta de UPM se instaló en el año 2019 con el objetivo de generar la producción y distribución de celulosa a distintas plantas industriales en el mercado nacional e internacional. Al respecto de las tratativas previas para la evaluación y definición del destino final para la instalación de la planta, los inversores privados mantuvieron previas conversaciones y tratativas con el gobierno de Entre Ríos, Argentina, y el de Río Negro, Uruguay. Se ha expresado que, la selección del territorio para la ubicación de la planta tuvo que ver con las formas de negociación y recibimiento

por parte de estos dos gobiernos ante el grupo de la planta. De acuerdo a algunos medios de comunicación, el gobierno argentino solicitó de manera insinuante, una suma de dinero importante para el ingreso de la planta en su territorio, siendo así, el grupo finlandés decide instalarse en Uruguay. Es así como Argentina y Uruguay elevaron su posición sobre el conflicto ante la Corte Internacional de La Haya¹⁶, que falló a favor del funcionamiento de la planta. Lo global se instala frente a sus propias necesidades en los territorios locales. A continuación, se cita el discurso emitido por parte de La Haya, extraído en la primera hora del documental(1:08:05): “Primero la corte intentará saber si los artículos 1º y 41a pueden ser incorporados al estatuto de 1975 respecto de los tratados multilaterales que Argentina utiliza para sustentar su fundamento. La corte, entonces, entiende que, en este caso, Uruguay, dió una autorización a Botnia, sin respetar el procedimiento previsto en el primer apartado del artículo 7. Por eso la corte no ve en el estatuto ninguna otra disposición que pueda sustentar las demandas relativas a la contaminación sonora y visual. La corte estima que la planta Orion-Botnia hasta ahora ha cumplido con la norma relativa al fósforo total en la descarga de puentes.” Acto seguido, una integrante de la corte le comenta a Estela que la corte sostiene que el informe no presenta evidencias claras de que se hayan introducido sustancias nocivas en el Río Uruguay a raíz de la emisión atmosférica de la planta. La audiencia expresa con rencor su descontento alegando que la corte es una burla y que jamás le darían la razón a la voz Argentina. Gritos que expresan no poder convivir con una planta contaminante y que a los políticos no les interesan los pueblos.

En el cruce de estas dicotomías existenciales y disputas territoriales, desde el origen implica un conocimiento de la diversidad de formas de valoración, aprovechamiento y transformación del medio natural, que da orden también a nuestra propia concepción y relación con la naturaleza. El refinado conocimiento del entorno natural se muestra evidente en el proceso de identificación y extracción de recursos para la elaboración de alimentos, el cual no solamente ocupa una variedad de ingredientes “naturales” locales, sino también selectos ingredientes procesados y globales. Lo anterior nos habla de una realidad en movimiento, de una localidad que articula la

¹⁶ La Haya es una ciudad en los Países Bajos que se encuentra al oeste de Holanda. Es la sede de la Corte Penal Internacional, el Tribunal de Justicia de la Unión Europea, el Tribunal Internacional de Justicia y el Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia.

modernidad globalizada y de una transformación social y cultural que es indisociable con el ámbito ambiental.

4.2.2 Guion: sinopsis argumental - tema - subtema

Sinopsis argumental

"Fraylandia" anuncia el cartel que cuelga en la entrada de un antiguo parque de diversiones en Fray Bentos, ciudad donde se estableció el frigorífico Anglo hasta 1984, hasta su abandono por una compañía árabe que supuestamente se iba a hacer cargo de revivir. Luego de veinticinco años, Botnia, la compañía finlandesa desarrolló una planta de celulosa ultramoderna, la más grande del mundo. De esta manera se establece la primera comunicación directa por parte de la empresa hacia la/os ciudadana/os del territorio declarando que la mayoría de los habitantes de Fray Bentos le dio la bienvenida a esta nueva fuente de trabajo, pero los habitantes de Gualeguaychú, situados en la costa argentina del río Uruguay, se movilizaron en protesta contra la planta. Por un lado por sus temores por la polución ambiental que ésta produciría, y por otro mostraban gran desconfianza hacia la empresa multinacional. La protesta bloqueó el puente que une Uruguay y Argentina por cinco años. El documental es testigo de la situación en las orillas del río, siguiendo las historias de vida de varias personas: la pasión de los piqueteros que resisten la acción de la fábrica; una familia de finlandeses que disfruta de los atardeceres en el río y la agradable temperatura; una mujer de Fray Bentos que lee las cartas de amor que le escribe un ex empleado de la planta que retornó a Europa. Ambos países elevaron su posición sobre el conflicto ante la Corte Internacional de La Haya, que falló a favor del funcionamiento de la planta. Pero las heridas marcadas por el conflicto de este fenómeno social todavía están abiertas.

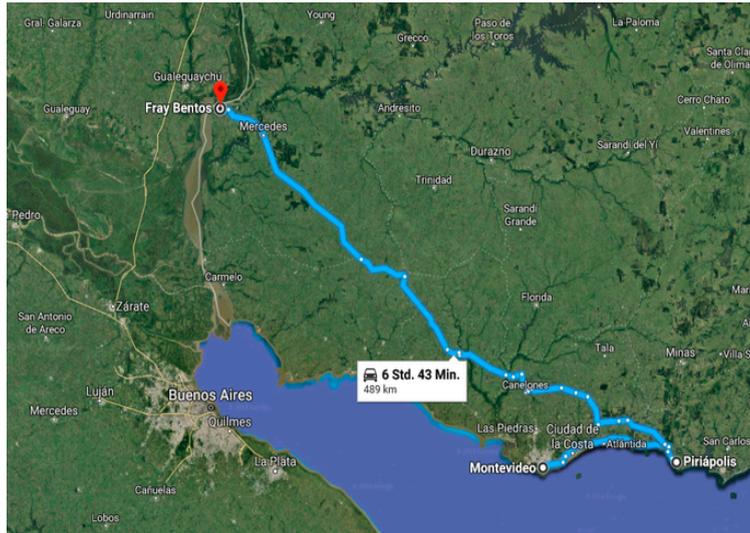


Figura 8: Fotografía digital de la región Fuente: Google earth

Tema: Medio ambiente. Disputa territorial sobre la instalación de la planta pastera de celulosa UPM en Fray Bentos, Río Negro, en el puente que la conecta con Gualeguaychu.

Subtema: Una historia de amor dividida. Amor, medio ambiente y política en el marco del conflicto Argentina - Uruguay en la llegada de Botnia.

El título del documental se refiere al parque infantil denominado *Fraylandia*, ubicado en el Balneario Las Cañas, se encuentra junto al Centro Poblado, detrás del Parador “El Entorno”. Este parque está formado por numerosos juegos para niños, como sube y baja, hamacas para niños y para bebés, palomitas de maíz, toboganes grandes y chicos, calesitas, pasamanos, estructuras de caños de hierro para trepar, barcos de metal donde los niños pasan un largo rato agradable jugando mientras los mayores pueden dedicarse al mate o la charla sin que los chicos molesten. A la tarde cuando el sol ya no es tan intenso es uno de los paseos elegidos por visitantes y lugareños, para pasar un buen momento. Incluso fuera de temporada de verano todos los fines de semana, especialmente los domingos, concurren muchas familias con sus niños ya que es un lindo lugar de entretenimiento para los más chicos. Así se presenta el parque de diversiones en la página web del lugar, Las Cañas, comentando “Queremos mostrar por

un tiempo más como era Fraylandia hasta hace poco”.¹⁷ En esta clave entre la cinematografía y la historia ambiental latinoamericana, es de debe destacar la importancia de la cualidad de la imagen como una fuente reveladora que interviene para dar sentido a la realidad (Urquijo, Pedro; Lazos, Adi E., Lefebvre, Karine, 2022). Marc Ferró (2000) señala que el cine interviene como agente de la historia, como un instrumento en el cual se crean y circulan significados que impactan a la sociedad. El cine ambiental es un intermediario y representante de la historia, y en ese sentido, un dato antecedente en *Fraylandia*, es que el proyecto de la película se realizó basado en la idea de presentarse en un concurso español en el que se solicitaba presentar historias sobre ciudades que estuvieran cambiando. Es así que si bien la ciudad de Fray Bentos ya estaba en proceso de cambio, con la instalación de la planta de celulosa entró en una nueva revolución, siendo durante el año 2007, el eje de las noticias mediáticas del momento, según declaró uno de sus directores, Sebastián Mayayo, en la entrevista realizada por zoom, durante el trabajo de campo, en el año 2021. El director comentó que la planta estaba por inaugurarse y todo el mundo hablaba de Fray Bentos. Comenzaron a ir dos veces por mes hasta que se consiguió el apoyo de FONAF (Fondo para el fomento de la producción audiovisual nacional) lo cual les permitió quedarse más tiempo cada vez, pasando incluso una navidad y año nuevo allá. Esta posibilidad de quedarse más tiempo, cinco días, una semana, ir y volver, les facilitó el descubrimiento de los personajes y la demarcación de un elenco seleccionado, pero también permitió a los directores conocer relatos y partes de la historia de Fray Bentos, como ser la llegada del grupo de inversores árabes, recibidos por el gobierno militar y la/os ciudadanos como los salvadores que llegan a la ciudad para reflotar el frigorífico ANGLO¹⁸, lo cual quedó en un fracaso ilusorio, además de que se pone en duda de la identidad saudí, alegando que todo fué un gran montaje, ya que según las declaraciones de los directores tras haber accedido al material de archivo que le otorgaron los medios televisivos fraybentinos, éstos aparecen hablando en italiano, como ya se mencionó anteriormente.

¹⁷ <http://xn--lascaas-8za.com/>

¹⁸ Es Patrimonio Histórico Cultural de la Humanidad por la Unesco, declarado en 2015. Fue el primer establecimiento industrial del país y uno de los más importantes de América. El frigorífico Anglo tuvo una época de auge por la fabricación del corned beef, alimento de miles de soldados en las guerras del siglo XX.

Las propuestas promovidas y por promover se enfrentan al desafío de superar el paradigma productivista y extractivista existente, basado en la fuerza de los grupos sociales organizados, ante nuevas oportunidades que no se basen en la misma colonialidad fundamental, permitiendo así la creación de lo comunal, siempre en plural. El Barrio Anglo está estrechamente vinculado a Fray Bentos y a la zona, sin importar las fronteras estatales, dentro de un ecosistema rico en biodiversidad y enraizado en relaciones histórico-culturales valiosas.

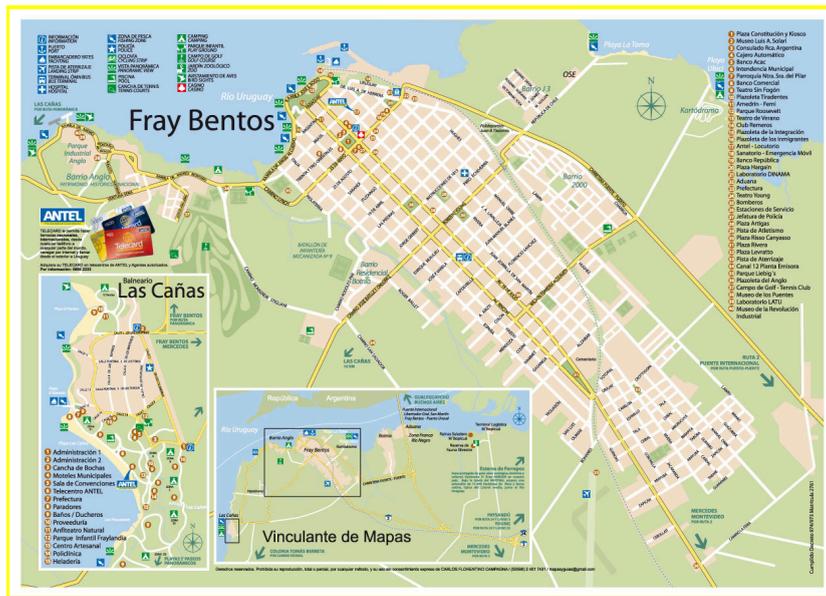


Figura 9: Mapa de la región. Fuente: <https://viajandoporuruguay.blogspot.com>

4.2.3 Actores y actrices sociales, personajes, protagonistas

La población de Río Negro, sobre todo de la ciudad Fray Bentos, por sus propios antecedentes, presenta una fuerte inmigración. En el filme, el papel de Dussan, sirve como huella de una memoria, como ya solía suceder en el Siglo XIX y XX en esta zona lindera del Río Uruguay, un gran caudal de obreros emigran para impartir su mano de obra en otras tierras como una oportunidad originada por un grupo de inversores europeo, que que decide ingresar al país y encauzar la instalación de una extractora de carne, un saladero, una central frigorífica, una hostería o una planta pastera en Uruguay que siempre se ven atravesados por motivos internacionales que demandan el autoabastecimiento para Europa y Asia. Todos estos antecedentes histórico-industriales trazan de algún modo, un presente. Durante 1861, el ingeniero belga George Christian

Giebert trajo la idea de instalar una industria que cambiaría el mundo, el "extracto de carne", elaboración que se llevaría adelante con la fórmula del químico alemán Justus von Liebig, llamado y reconocido como "el padre de la química orgánica". Surge así la "Giebert et Compagnie" en 1863. El producto se hizo tan famoso que durante las dos grandes guerras, Fray Bentos fue considerado *la cocina del mundo*, proveyendo de diversos subproductos derivados de la carne a Europa. La Liebig Extract of Meat Company dominó el panorama económico de Fray Bentos y de buena parte del Uruguay rural durante medio siglo. Con el paso del tiempo, ya iniciada la producción de carne conservada (corned beef) para las fuerzas aliadas, Fray Bentos causa un gran impacto en la sociedad europea que va in crescendo de gran manera. Tal es así que el escritor francés de ciencia ficción, Julio Verne, lo lleva a su fama mundial cuando el "extracto de carne" es elegido por el escritor como el desayuno de los personajes de su obra "El viaje a la luna"(Boretto Ovalle, René; en "Historiografía de la Ciudad de Fray Bentos (1857-1890). Es así como nos encontramos con la impronta litoraleña y el contexto de frontera, que separa y une a un mismo tiempo en diferentes escalas y niveles, según procesos históricos que ponen en evidencia otro tipo de patrimonios culturales de una región transnacional rica en formas de comunicación muchas veces subalternas e invisibilizadas por el orden del discurso hegemónico y las valoraciones derivadas de él (Delgado, 2007). Fray Bentos, más próxima a Buenos Aires que a Montevideo, sellada por emprendimientos particulares de la otra orilla y disputas propias de la constitución de los Estados-nación durante el siglo XIX, albergó el proyecto industrial por el que será mundialmente conocido posteriormente y el cual fue declarado patrimonio de la humanidad en el año 2015: el Frigorífico Anglo y su producto estrella, el corned beef. Desde una época criolla en la que el puerto tenía una posición central, hasta la influencia empresarial, científica y tecnológica alemana a finales del siglo XIX, se llega al control británico fomentado por el gobierno uruguayo de ese momento, que finalmente condujo al desarrollo de instalaciones tan grandes que incluyeron una gran planta industrial y una comunidad propia para alojar a sus líderes, técnicos y trabajadores criollos, en un ambiente de múltiples culturas migrantes y clases sociales(Álvarez Pedrosian, Giucci Bellán y Urgoite, 2022).

Entre los actores sociales, personajes y protagonistas se han identificado grupos sociales que aparecen representados en *Fraylandia*, en la temporalidad del documental

así como representante del vestigio de ese pasado. Entre éstos, se destacaron la clase obrera de origen europeo, aspecto demográfico social característico de la zona por la inmigración obrera europea que fué requerida en el territorio para expandir los proyectos mencionados. Por otro lado, la clase obrera local, conformada por las y los trabajadores locales. Por último, la clase alta, compuesta por grupos de empresarios extranjeros que, de acuerdo al contexto, han ido llegando al país hasta la aparición de los inversores de origen finlandés por la instalación de la planta.

La clase obrera inmigrante fue un rasgo muy característico de esta zona. Como ya se comentó previamente, el Barrio Anglo y el proceso de su devenir histórico territorial ha encauzado fuertes encuentros de inmigración internacional sobre todo con los países de Europa. A través de Dussan se logra acceder a alguna información que se vuelca hacia la historia de amor que mantiene con Mirta, pero no se conoce demasiado sobre este personaje, más que a través de las cartas que le envía a su enamorada. Entre la clase obrera local, el grupo se divide en diversos enjambres¹⁹. Mirta parece ser una madre soltera que ha criado a un hijo que tiene dieciséis años, y que solo aparece en las escenas como un acompañante de su madre ya que no interviene en diálogos sino solamente en algunas acciones. De Mirta no se sabe su oficio si bien es un personaje central en el filme, ella a su vez, siempre aparece como acompañante de alguno de sus dos hombres, Dussan, y luego, William. Por último, la clase alta, en este caso, refiere a la familia finlandesa radicada en Río Negro. Este tipo de clase social mantiene estándares de vida lujosos, estándares que demandan un estilo de vida natural y al aire libre pero en espacios construídos muy distintos a los tradicionales de quienes son y habitan localmente. El prototipo de su casa refiere a una arquitectura de grises uniformes materializados en cemento, típicos de un modelo estético europeizado en el que la utilización de materiales de construcción organizados en formas geométricas rectangulares están muy presentes, con un vasto jardín de pasto emprolijado decorado con pocas plantas alrededor de su cerca, como la acacia, el pino y el plumerillo. Hannu es el empresario finlandés que representa el rostro humano de la inversión de la planta,

¹⁹ En primavera, cuando las colonias de abejas están fuertes y no tienen más espacio para continuar con la reproducción o el acopio de alimentos (miel), tienden a dividirse por un proceso natural que se denomina enjambre. Un porcentaje de la población el cual no está definido por ningún factor como tamaño o raza, acompañada por su reina vieja, deja su colmena para posarse en la rama de un árbol o algún sitio cercano, como rocas o cuevas, hasta que las abejas exploradoras encuentran un lugar donde proseguir el desarrollo de una nueva colonia. Este es el mecanismo natural por el cual se produce la división de la colonia.

el mismo es presentado en el minuto 50 del largometraje, junto a su familia, tomando sol en el jardín de su casa uruguaya, junto a la piscina. Esta escena toma las características de un clásico retrato familiar feliz y armonioso, se presenta a la familia de Hannu reunida en el fondo de la casa en la que también se observan reposeras de plástico y una sombrilla de un gran blanco. Las imágenes presentan una fuerte connotación de ideas que circundan en torno a un estilo de vida hogareño, de fáciles accesos, sin problemas para mantener las comodidades que demanda un estilo de vida de nivel económico alto.



Figura 10, 11: Hannu.Fuente:Fotogramas

La cámara nos permite acercarnos a los personajes(Nora,2001), apreciar sus rostros, escuchar sus voces, situarlos y percibir sus biografías e historias en primera persona. De esta manera el documental nos vincula afectivamente a sus testimonios y nos sensibiliza y nos afecta en torno a las problemáticas socio-ambientales y territoriales que enfrenta la comunidad. A continuación se presentan las y los actores y actrices sociales(o personajes), las subjetividades principales participantes del conflicto y presentados y presentadas en el documental.



Figura 12: Imagen de la casa de Estela Fuente: Fotograma

En primer lugar se presenta a Estela Vence, uruguaya que fue parte del grupo de los “piqueteros ambientalistas”, en oposición a la instalación de la planta y que vivió en el puente internacional que conecta Fray Bentos con Gualeguaychú durante el corte. Pasado el minuto tercero, se presenta a Estela Vence, manifestante en contra de la planta, que vive en Argentina, Gualeguaychú. El personaje se presenta en su casa, junto a sus dos mascotas, un perro pequeño y una cotorra de color verde encandesciente aparece en primer plano, con quien interactúa de manera doméstica. Parece manifestarse una especie de relación metafórica entre el ave y su dueña, pues de alguna manera anticipa ciertas características en sintonía con las de Estela. Esta es un ave de color verde, pero un verde que resalta llamando la atención, tal como el de una manifestante que en este caso, parece ser ambientalista, que sabe alzar su voz en virtud de sus principios, valores e ideales sociales y políticos.

La escena muestra una casa humilde, en deterioro, de paredes descascaradas y pintura superpuesta de color aguamarina, compuestas por diferentes materiales de construcción superpuestos. En la escena siguiente, al ingresar en la intimidad de su hogar, la cámara muestra, colgada en la pared del living, como quien cuelga un retrato familiar junto a la estufa a leña, un cartel enmarcado en madera que dice “No a las papeleras. Gualeguaychú”. La fuerza discursiva está presente en todo el relato a partir de Estela. A través de Estela se muestra el archivo fotográfico de las primeras manifestaciones ambientales en el puente de Gualeguaychú, desde el año 2007, mientras se construía la planta pastera. Este legajo es de gran valor memorial por el registro del

historial del territorio, pero también por los trayectos y recorridos de por parte del movimiento por el que se desplazaban para manifestarse. Esta escena es de gran relevancia, por la importancia y el peso de la fotografía dentro del registro audiovisual para, no sólo crear un archivo, sino por el valor simbólico que le otorga a estos documentos y al movimiento social encausado, evocando el proceso de esos recuerdos. Así, la fotografía no es sólo un soporte para la imagen, es además un soporte de y para la memoria, ya que su fuerza y atractivo reside en la capacidad de suspender el tiempo y centrar el espacio en un instante. En este caso, la fotografía documental(fija) y el documental audiovisual-cinematográfico, la cámara debe considerarse como un instrumento no pasivo, que incide en la manera en la que se desenvuelven los encuentros sociales que vinculan a las miradas creativas con los representados. En este sentido(Urquijo,Pedro;Lazos,Adi.E.;Lefebvre,Karine,2022) la subjetividad está presente en la mirada selectiva del creador, en el encuentro que sucede entre el creador, la cámara y el representado, así como también en la interpretación de la mirada espectadora. El pensamiento y la ideología de quien escribe se refleja en lo escrito y se interpreta desde la subjetividad de la persona lectora, en la producción cinematográfica y audiovisual sucede lo mismo. Estela muestra en primeros planos, varias fotografías, entre ellas, el registro fotográfico del primer corte realizado en el puente de *Gualeguaychú* durante el 27 de Marzo del 2006, en el que ella misma comenta que contaban con un solo árbol en el que acomodar sus cosas. Acto siguiente, muestra a la cámara otra fotografía en la que sucede la quema de la bandera finlandesa, manifestándose en contra de Botnia. Y así, varias fotografías son mostradas a la cámara sucesivamente, algunas más recreativas como ser aquella en la que vemos a Estela bañándose en el *arroyo verde* en verano. Este documento fotográfico es importante pues es testimonio de la construcción del refugio en Arroyo Verde(Argentina), y en palabras de Estela, ella ejecutó la primera levantada de tierra con la pala. Así como la foto de su primer casilla. Se reconoce al cine como un documento y una fuente que alude a un testimonio de las mentalidades y también es testimonio de la historia ambiental. Estas perspectivas del cine para la historia ambiental, resultan importantes a considerar para el quehacer científico que acepta el valor y el carácter de la subjetividad en las imágenes visuales y da entrada a ellas para el estudio de las transformaciones ambientales.



Figura 13,14: Fotografía de archivo. Fuente:Fotograma

En el minuto 39, se hace referencia a través de los recuerdos de Estela, del nómade estilo de vida de las y los militantes, por sus propias prácticas socioambientales, este grupo mantiene hábitos de vida en tránsito, relativos a los momentos de acción en ciertos puntos geográficos, ya no en búsqueda de la caza o el pastoreo como solía suceder en las comunidades primitivas, pero si para alzar sus voces en defensa de su visión sobre la vida y el ambiente. En este relato, la protagonista se muestra abierta, nostálgica y emocionada mientras detalla con ímpetu sus mejores recuerdos de ese período en el que vivía en un ómnibus. Al mismo tiempo ella se justifica frente a un modelo hegemónico concebido por lo que se considera ser madre, y acepta ser consciente de su desarraigo maternal en los momentos en los que debe abandonar el hogar casi sin previo aviso para salir a militar o desplazarse en función del movimiento. Comenta lo anterior al recordar una noche en la que estaba cocinando la cena para sus hijos y repentinamente decide abandonar tal tarea para salir en tránsito a manifestar, por motivos de resolución colectiva.



Figura 15: Estela. Fuente:Fotograma

Este río fue identificado por parte de los europeos entre el 10 y el 13 de enero de 1520 cuando fue explorado por la nave Santiago -comandada por Juan Rodríguez Serrano- de la expedición alrededor del mundo de Fernando de Magallanes. El río Uruguay (en portugués: río Uruguai) es un río internacional de América del Sur que junto con los ríos Paraná, Paraguay y otros cursos fluviales forman la cuenca del Plata. Nace en la Sierra Geral en el sudeste de Brasil en la confluencia de los ríos Canoas (de 570 km) y Pelotas (de 437 km) en el límite entre los estados de Río Grande del Sur y Santa Catarina, y desemboca en el Río de la Plata en el lugar llamado punta Gorda (kilómetro 0 del río Uruguay a 33°54'58"S 58°24'52"O) entre el departamento uruguayo de Colonia y el argentino de Islas del Ibicuy en la provincia de Entre Ríos. En el último tramo recibe por su margen derecha algunos brazos del río Paraná. El mismo se encuentra en Brasil, Paraguay y Argentina, especialmente en la región de las Misiones. La región hidrográfica del Río Uruguay recoge aguas de cuencas de Brasil, Argentina y Uruguay, a través de su principal cauce, el río Uruguay que desemboca en el Río de la Plata. Representa el 64 % de la superficie del país, aproximadamente 113.607 km². En territorio uruguayo recibe el aporte, entre otros, de la Cuenca del Río Negro de 68.216 km². En lo que respecta a las aguas subterráneas, se destaca el Sistema Acuífero Guaraní, en el noroeste, una de las mayores reservas de agua dulce del planeta, compartida con Argentina, Brasil y Paraguay. A nivel nacional, la región está integrada por los siguientes departamentos: Artigas, Salto, Paysandú, Río Negro, Soriano, Durazno, Tacuarembó y Rivera en su totalidad y Cerro Largo, Florida, Flores y Colonia parcialmente. Desde el año 2012, funciona el Consejo Regional de Recursos Hídricos para la Cuenca del río Uruguay y en esa órbita se han creado las siguientes Comisiones de Cuenca: Comisión de Cuenca del río Cuareim, Comisión de Cuenca del arroyo San Antonio y Acuífero Salto Arapey, Comisión de Cuenca del río Tacuarembó, Comisión de Cuenca del río Yí, Comisión de Cuenca del Río San Salvador, la Comisión del Sistema Acuífero Guaraní y la Comisión de Cuenca del Río Negro.

La artista uruguaya, Martha Castillo, ha llevado adelante un proyecto artístico ("URUGUA.I²⁰") muy interesante en torno al Río Uruguay, el mismo nace del nombre del río que nos nombra como país, alegando "*Río que nos une y nos separa, río que nos nombra y nos identifica*", nombre guaraní que en su etimología se compone de dos

²⁰ <https://marlacas.wixsite.com/ver-martha-castillo>

palabras, “Urugua” e “I” nos dice Cristhian Clavijo, biólogo e integrante de nuestro equipo, Urugua es el caracol endémico del río Uruguay cuyo nombre científico es Pomácea Megastoma, e “I” en guaraní es agua. De esta manera, la traducción literal del guaraní sería: urú; gua, "de"; e y, "agua", agua (río) del urú;río de los caracoles. Este significado surge de una interpretación que hizo a fines del siglo XVIII el ingeniero José María Cabrer, quien acompañó al naturalista español Félix de Azara en algunos de sus viajes por la región del Río de la Plata, las Misiones y Paraguay. Dividió la palabra en uruguá, "caracol" o "caracol de mar", e y, "agua (río)". También Irene Cocchi y Rosario Gutiérrez, autoras del libro "En el país de los caracoles, Uruguay", suscriben esta tesis del río acaracolado.

Entonces Uruguay sería río del caracol Urugua. Caracoles que se encontraban en enterramientos indígenas y eran comidos asados, sobre todo antes de la conquista. Aquí el proyecto comienza a desplegarse rizomáticamente.²¹ En las conversaciones con la artista hemos intercambiado interesantes reflexiones, entre ellas quisiera destacar un comentario que la misma hizo al respecto de la importancia en la articulación de una temática y de un territorio, los ejes de pensamiento involucrados, expresando *el Río tanto se puede ver como una vía extractivista, desde los frigoríficos. O una potestad de la tierra, una entidad ecosistémica, un canal de comunicación o una vena de la tierra.*



Figura 16: Proyecto “Islas y Canales Verdes del río Uruguay”. Fuente: <https://www.elrionegrense.com.uy>

²¹ <https://archivox.uy/artista/castillo-martha/>

El segundo personaje, también femenino, es Delia Villalba, profesora y mujer, que, al igual que Estela, se opone a la construcción de la planta y que fue referente en la lucha ambiental en Uruguay y Argentina, fundamentalmente para la asamblea de Gualeguaychú por su oposición a la instalación de Botnia en Fray Bentos. Delia nació el 12 de octubre de 1934 en Dolores. Desde pequeña se trasladó a Fray Bentos donde realizó estudios de bachillerato. Por concurso ingresó como profesora de idioma español ejerciendo hasta 1981. Desde 1980 trabajó activamente en organizaciones de defensa de los Derechos Humanos integrando la CONADEHU, y en 1987 comenzó con su lucha ambiental fundando el Centro Ecológico Naturaleza. Fue también integrante de diversas instituciones ambientales y apoyó distintas campañas ecologistas nacionales. En Fray Bentos también fundó MOVITDES, y a mediados de los 90 realizó una férrea lucha contra la instalación de TRANSPAPEL. Luego fue una opositora a la instalación de Botnia, siendo reconocida por la Asamblea de Gualeguaychú, como una de las impulsoras del movimiento. En política fue edila departamental por el MPP entre 2000 y 2005. Años después, se aleja del Frente Amplio y pasa al movimiento 26 de marzo. En 2009 fue candidata a la vicepresidencia de la República, por el partido Unidad Popular²² siendo la única mujer en ese año que integró una fórmula presidencial. Según relata Sebastián Mayayo, uno de sus directores, en la entrevista de campo realizada en el año 2021, Delia era una adulta mayor que vivía sola en su casa, pero que sin embargo se encargó de avisar a la asamblea y de cruzar el puente para dar voz sobre las novedades de la posible instalación de UPM, pero que, a la vez era la enemiga del pueblo. A pedido de Delia, si ésta solicitaba para ir al puente a leer una carta, los directores la acompañaban y al mismo tiempo aprovechaban la ida para registrar el corte, y para grabarla a ella. Si bien los directores no tenían intenciones de forzar las situaciones, al mismo tiempo, el proceso se daba en un tono dialéctico. A los directores les llamó la atención que Delia fuera tan anciana y lograra llevar adelante su vida a solas. De ella también se supo que es católica, y este dato les conmovió ya que, en su imaginario sobre este personaje, los directores no asociaban este vínculo que mantenía con la religión junto a la idea de lucha y salir a la calle, pero, sin embargo Delia parecía estar al firme. Por personajes que no necesariamente son los que se pueden imaginar en un

²² Unidad Popular es una coalición de partidos políticos uruguayos fundada en el año 2013. Es una agrupación de extrema izquierda, inconforme con el Frente Amplio, al que consideran que ha virado en la década de 2000 hacia posiciones políticas de centro.

principio, y que son los que pueden estar al frente de cada situación, la aparición de ella en *Fraylandia* fue indispensable.

Haciendo énfasis en las palabras de Sebastian Mayayo, uno de sus directores, emitidas al respecto de ella:

Después fijate lo de Delia que es una viejita que estaba en la casa sola pero sin embargo fue la persona que le vino a avisar a la asamblea, ella era militante del Frente Amplio y en un momento el FA cerró filas en que la planta estaba todo bien y no contaminaba y etc. La tipa se va del FA y se une a Unidad Popular que es un grupo que venía del FA, y ella estaba muy sola, pero sin embargo, la viejita así como la ves, fue la que cruzó enfrente y avisó “se viene esto y esto” pero a la vez era la enemiga del pueblo, pasábamos con ella a veces porque ella quería ir al corte y sola era todo un tema, y nosotros la llevábamos y la grabamos, entonces de alguna manera vos estás generando todo eso pero era en base a esto, no es que la forzás, ella decía *no, yo quiero ir a leerles una carta* y bueno, íbamos y la grabamos. Y estaba bueno eso que una persona sola que está en su casa, que era una casa grande, ella es católica y como que no asocias con la lucha y eso de ir a la calle y sin embargo la tipa estaba al firme. Por eso tenía que estar, y por eso, personajes que no necesariamente son los que unos se pueden imaginar en principio, son los que pueden estar al frente de cada situación. Y después nos dimos cuenta que todas las historias eran de mujeres, y pensamos que estaba buenísimo porque, por un lado hay de todo pero en los lugares clave son mujeres, son las que ponen literalmente el cuerpo, o sea, Estela... o sea el corte, todo muy lindo, pero cuando llega la noche está ella y dos más y duerme ahí, después te enterabas que en la casa estaba mal con el marido y que se iba para ahí para no estar en la casa y que a la vez estaba mal económicamente, y ahí le decían *Ah, venís acá a comer de arriba*, y esas cosas que no van en la peli pero te da como otra dimensión de que no es todo..., para algunos era una militante al firme y para otros era una oportunista. Es una dimensión que no entra. Sandra también defendía la planta a capa y espada y te lo decía, al punto que nosotros teníamos la premisa de que solo íbamos a entrar a través de personajes sino, no, que el puntapié fuera que el personaje pueda

entrar. Y ella pidió autorización y fuimos, es como un paseo que hicimos, vamos, vemos la planta, y la tipa en un momento, vamos al puente a provocar a los argentinos, sola, hasta que los de prefectura le dijeron que no porque corría riesgo. Para bien o para mal eran mujeres, Delia lo mismo, y la historia de Mirta que nos pareció fuerte y profunda, al punto que viste que ella cuenta que cuando se va el checo, se desmaya, y que ella pasó realmente deprimida. Se terminó armando la historia de cuatro mujeres”(Mayayo, 2021)

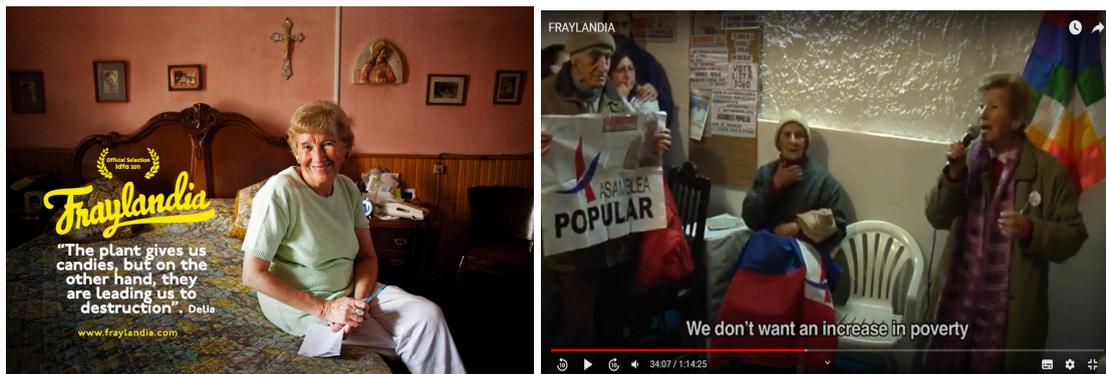


Figura 17, 18, 19:Delia. Fuente: Fotogramas

A partir de las imágenes anteriores es relevante destacar el texto que acompaña las imágenes. En el primer caso la imagen hace reflejo de la descripción ya referenciada en

tanto se observa uno de los ambientes de su casa, en este caso, su habitación. El texto al margen del título, en inglés, comenta “La planta te da golosinas, pero por el otro lado, nos están llevando a la destrucción”. Por otro lado, en el segundo fotograma, podemos observar a Delia en plena acción política, emitiendo su discurso en el salón donde la Asamblea Popular se reúne, destacando sobre la imagen el subtítulo en inglés, que alega “Nosotros no queremos un aumento de la pobreza”.

El tercer personaje es Sandra Dodera, quien fué una periodista radial que alentó la construcción de la planta y atacó constantemente en su programa a las y los del movimiento ambientalista. Sandra es presentada en el minuto 8:30. Primeramente sabemos sobre ella a través de ella misma, por las imágenes emitidas en su diario vivir, pero éstas denotan una especie de auto-observación que se asemeja a una pancarta de la propia vida de la persona, en la que aparece como alguien atenta con los animales ya que cuida a varios perros abandonados en un galpón donde les deja comida. El oficio de Sandra es trabajar como periodista en la radio 96.5 de Fray Bentos “La fraybentina con la gente”. En la película, Sandra es la única a favor de la instalación de la planta, más que Sandra no hay, pero, a un punto es como un cómic, es caricaturesco al punto de no querer dejarlo afuera de la historia. Así lo expresó en la entrevista uno de sus directores:

Y a la vez era como todo muy normal pero para nosotros era todo una locura. Y todo eso caricaturesco, y agarramos para ese lado. Incluso había gente que nos decía “pero mostraron una realidad que no es así” y bueno es una mirada, *Fraylandia* es un estado, que se produce por... por eso el nombre también, ¿no? Disneylandia, fantasía, todo lo que se prometía y las autoridades, las maravillas, es como un globo que se va inflando y se pincha. Y la historia de Mirta es como un cuento de hadas, “La cenicienta”, enorme, enorme, enorme y en un momento tiene esas dos posibilidades. Después apareció el tema del otro conflicto ¿Cómo lo terminamos al otro conflicto que era con Argentina? Y bueno estaba lo de lo de La Haya, grabemos, entonces fuimos en la fecha de la asamblea ambiental de Gualeguaychú, después ibas y era tremendo quilombo en el puente y parecía un

Carnaval porque además se mezcla eso, y después, de eso sacabas dos segundos, pero bueno, ya te marcaba el tiempo de ir esa semana a ver en qué andaba Mirta, Sandra y cosas nuevas, y vas entrando en el ritmo ese que te decía de la ciudad imaginaria y el tipo de mirada te va a hacer encontrar cosas nuevas y te volvé loco. Eran quince días de rodaje y después varios días sin hacer nada y a mí me encanta eso, está buenísimo el proceso(Mayayo, 2021).



Figura 20: Sandra en la radio Fuente:Fotograma



Figura 21:Captura del agua de la piscina. Fuente: Fotograma

La dialéctica existente entre la imagen y el texto(en este caso por los subtítulos en inglés) que es la propia voz de los personajes. De alguna manera estas voces son la variedad de reflexiones en torno a la problemática del caso. En su tono de locuciones, Sandra se anima a emitir en directo en el programa radial “Vienen todos los días a oler

Botnia”, en tonos de sarcasmo e ironía, a fin de que no pase desapercibida la disputa. Sandra Dodera falleció en Mayo del año 2021 con 57 años, estaba internada con covid19. Con una actitud siempre polémica, encabezó la huelga policial de 1992, militó en el Frente Amplio, Partido Colorado y Partido Nacional, siendo edil nacionalista entre 2010 y 2015. Además del semanario en el que se la presenta en *Fraylandia*, *La Fraybentina*. Su última declaración pública en las redes sociales(facebook) antes de su fallecimiento fue “En la vacunas nos meten el virus, es imposible que me haya contagiado con cinco tapabocas y dos máscaras faciales manteniendo distancia de dos metros, y al aire libre. Nos meten el virus en las vacunas, un mes y medio haciendo cuarentena, salí a vacunarme y ta, todos los síntomas, tres días tirada en una cama sin comer, con fiebre y tos, dolor de garganta, resfriado y sin poder caminar. Si no fueron las vacunas...”



Figura 22: Sandra en 1992. Figura 23: Sandra en lista política. Fuente: Google.com

El cuarto personaje es Mirta Colombo, también un personaje femenino pero en este caso, el rol de Mirta funciona como un hilo conductor del relato durante toda la película. Este personaje se presenta por primera vez en el minuto 11:38, el ambiente en la que se la presenta es un parque verde arbolado. Primeramente se la presenta a distancia, de lejos mientras la cámara se va acercando. Escena seguida, se observa a Mirta con una cantidad de cartas manuscritas en la mano. En esta escena Mirta comienza a contar su historia de amor con un Checo que llega a Fray Bentos y con quien mantiene un vínculo afectivo hasta que debe regresar a su país, prometiendo volver a verla en dos años. Mirta es un personaje que genera calma a través de su relato, la amenidad de sus gestos, la sumisión en su mirar y la disposición para contar su

historia es abierta y tranquila. Este personaje, obrero emigrado a Uruguay por motivos laborales, se llama Dussan, que llega de República Checa a Fray Bentos contratado para la construcción de la planta, pero cuando éste debe regresar a su país tras haber cumplido con su trabajo, el vínculo entre Mirta y Dussan se mantiene solamente a través de cartas, cartas de amor, en manuscrito, a través de una comunicación por correspondencia. Esta relación parece mantener la imagen y atmósfera de las relaciones de antaño, en un tiempo-espacio en donde la tecnología no había llegado tan lejos como en los tiempos de hoy que con tan solo un click, una cantidad de sucesos son posibles. Un ejemplo es el caso del Antiguo Egipto cuando durante la era del Imperio Nuevo, desde el año mil setenta antes de Cristo, este tipo de comunicación se daba por medio de los papiros registrando como los enamorados expresaban sus sentimientos. Así como ya en los siglos XVI y XVII, la comunicación por carta alcanzó una intensidad sin precedentes en la historia. Es a partir de esta relación por cartas que la historia toma un drama particular, con la hibridez del uso de la lengua española mezclada con la checha y el inglés, y la dudosa sintaxis que se presenta en los escritos ya comienza a visualizarse un rol que toma fuerza y se empodera del personaje dentro del relato que es la vida de Mirta, que finalmente funciona como guía en la historia. Tiempo después aparece un segundo hombre, uruguayo y Mirta, su historia de amor queda dividida entre dos amores, en palabras del director:

Es el personaje principal, que se termina enamorando de un chico porque hay todo una serie de decisiones que se generan a nivel macro que hicieron que él aparezca ahí. Me parece mucho más interesante, y fuerte, desde el punto de vista emocional eso que hacer una cosa analítica, más fría, más científica, de datos, que ya hay documentales de eso y creo que tienen otro peso y de otra forma y a mí no me interesa ir por ese camino. Pero se fue dando como natural, lo fuimos desarrollando. En este sentido no podría dejarse de lado la idea de proceso en el desarrollo del documental. Los directores se enfrentaron a una serie de situaciones, entre ellas, la distancia desde la capital del país, Montevideo, que son aproximadamente 315 kilómetros, y lleva más de cuatro horas su trayecto en

automóvil. Por otro lado, el requerimiento de fondos para financiar y producir la película; Y por último, entrar en contacto con la situación a representar e ir en pos de la selección de los personajes, lo que les implicó un acercamiento orgánico hacia los sujetos, una fase de selección de los personajes, por lo que se podría decir que hubo una especie de casting previo para ir encontrando y descubriendo historias que ameritaba entrelazarse en el relato y el discurso ambiental presente alrededor de la instalación de la planta de celulosa en el territorio uruguayo(Mayayo, 2021).

Según recuerda el director, se quería una historia de amor, porque todos comentaban la llegada del “ruso enamorado de la uruguayaya”, aún no conociendo bien su nacionalidad. El director consideraba que, al principio, todas las historias le resultaban superficiales. Hasta que un día, Estela Globchenko, escritora, dramaturga de teatro y actriz uruguayaya, les comenta que Mirta iba a su taller como alumna, y que consideraba haber encontrado una historia que parecía impresionante. Así lo recuerda Mayayo:

La conocimos y ya de primera nos empezó a contar todo, muy sincera y nos decía que quería que su historia se conociera, y nos mostró las cartas en la mano y no podíamos creer las cartas porque tienen eso del idioma, mezcla de español, con inglés y checo, y que ellos traten de comunicarse sin saber los idiomas, con un diccionario que es todo un teléfono descompuesto y sin verse porque no era Whatsapp y todo eso, ya eso era tremendo. Y cuando fuimos ella ya no estaba con el checo y ya estaba conociendo a William, y había que reconstruir todo eso y pensábamos ¿Cómo hacemos? Y después capaz que vuelve, entonces lo grabamos, y entonces esta es la historia, y así la historia va tomando una dimensión que va a ser la más importante pero decíamos y “¿Cómo lo

conectamos con la planta? ¿Y cómo hacés? Porque el conflicto tiene que estar. Por eso íbamos siempre “al corte”(2021).



Figura 24: Mirta festeja su cumpleaños. Fuente: Fotograma

Dussan es presentado en el minuto 14:17 a través del relato de Mirta, su amante mientras se lleva a cabo la obra de UPM en Fray Bentos. En palabras de Mirta: “Él era ingeniero metalúrgico, y en sí no sé qué hacía en Botnia porque del tema del trabajo casi no se hablaba”. A continuación Mirta muestra el archivo de cartas escritas por él, en el que la diferencia gramatical es notoria entre el español y el checo, comprendiendo su sistema y calidad comunicacional entre esas distancias verbales lingüísticas que refieren al grado de semejanza o divergencia estructural, por estas diferencias y distancias topológicas, dadas en las conjugaciones (o ausencia) de los verbos y su articulación con los sujetos, sustantivos y adjetivos. En los documentos escritos podemos observar frases como “Dussan nueva casa solo”, “Dussan no nueva mujer”, “Mirta, por favor, no llorar”, “Dussan y Mirta, grande beso”, “Tu Dussan”. Finalmente, luego de varios intentos por parte de Dussan de mantener vivo el vínculo y cuestionar a Mirta sobre su segundo retorno a Fray bentos para un posible reencuentro que prometía inversión, ahorros y matrimonio, Mirta evalúa y decide finalmente casarse con William, lo que se da a conocer en los últimos cinco minutos del filme.

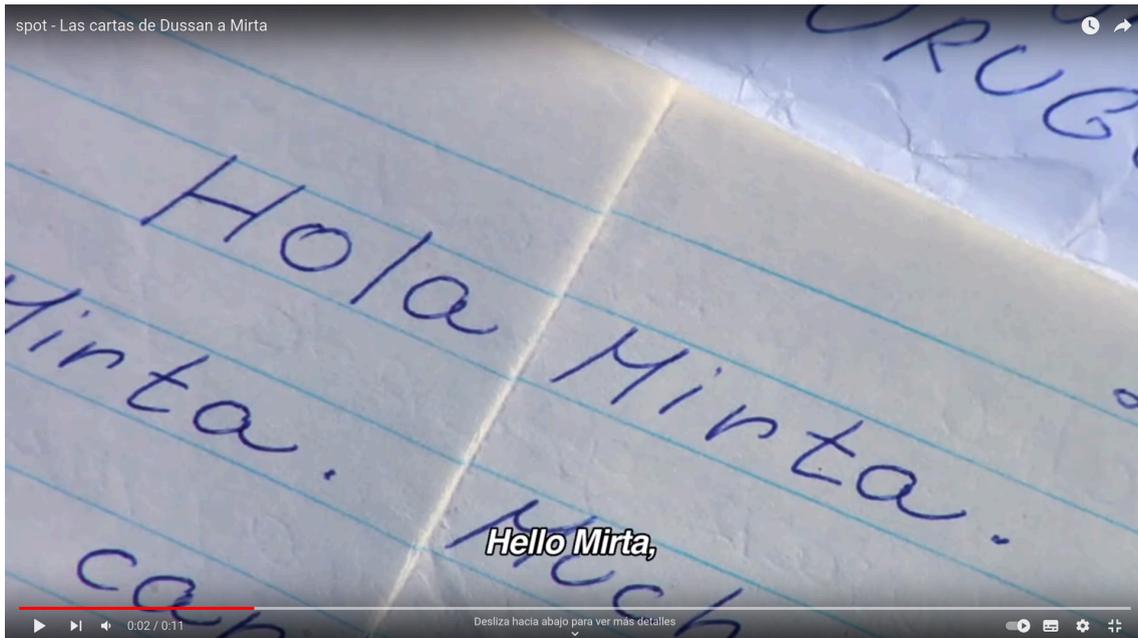


Figura 25 : Carta de Dussan.Fuente:fotograma extraído del filme.

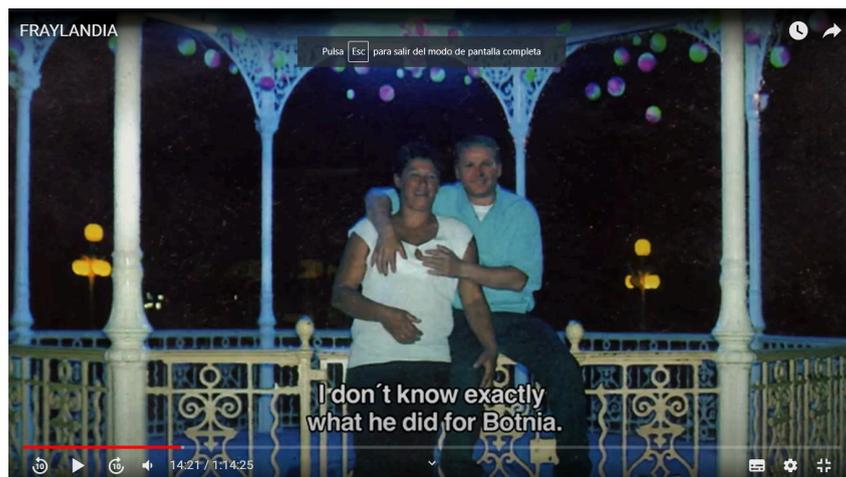


Figura 26:Mirta y Dussan.Fuente:fotograma extraído del filme.

William Rodríguez es el segundo hombre con quien Mirta forma pareja durante el largometraje. Este personaje es presentado en el minuto 30:33. A partir de él, se anticipa la llegada de un nuevo amor para Mirta, que comienza a desplazar el vínculo que mantuvo con Dussan mientras se comunicaban por las cartas a distancia. De William podemos saber algo más en el minuto 52:32, a partir de esta escena en la que ingresan a un club de baile, lo que se suele denominar whiskería, y en el que convoca a algunas mujeres vestidas con prendas de lencería erótica, las cuales llama *las chiquilinas*, y les muestra accesorios y vestimenta que saca de una maleta de viaje.

William les ayuda a probarse la indumentaria con ánimos de venderles estos productos. El vínculo entre ellas y él es agradable, esto puede notarse por los chistes y sus expresiones verbales, al sugerirle las prendas para que se las prueben.



Figura 27: Afiche con Mirta y William.Fuente:Google.com



Figura 28: Afiche con Mirta y William.Fuente:Google.com

El documental es testigo de la situación en ambas orillas del río a través de las historias de vida de varias personas. La de Mirta Colombo sumergida en una historia de amor disputada por dos hombres entre Europa y Uruguay, que convive con la historia de

vida de Estela, una mujer que se resiste a la planta de celulosa junto a las y los piqueteros, originaria del movimiento y representante de todo un archivo documental fotográfico del mismo.



Figura 29: William vendiendo lencería. Fuente: Fotograma

En clave de archivo y testimonio, no podemos evitar los relatos de Daniel Gregorio, obrero del Barrio Anglo desde la época de la segunda guerra mundial en el territorio, y actual trabajador en UPM, que, al igual que Estela, es representante de un archivo y una memoria de lo sucedido en el territorio. Si bien éste es un personaje secundario en la historia, resultó ser una figura clave por haber sido obrero y actual jubilado del frigorífico Anglo, pero es también actual empleado en la planta pastera, por lo que representó un testimonio clave por haber sido partícipe de todas las etapas del proceso de consolidación de la ciudad. Entre los relatos que recuerda, se destacó el hecho que relata sobre las deudas heredadas por parte de los inversores del frigorífico, por su relato sobre ese pasado así como las anécdotas que trajo sobre la vasta cantidad de prostitutas que quedaron en el Barrio Anglo y sus alrededores, producto de un proceso pasado de fuertes intervenciones financieras en Fray Bentos pero actual marca de la tipología social actual del lugar. En este sentido, Daniel Gregorio es el documento vivo y viviente de estos procesos de habitar Fray Bentos. Por último, comentó sobre la ineludible contaminación de UPM sobre las aguas del Río Uruguay, así como los gases que emergen de las altas chimeneas.

En síntesis, Sandra Doderá fué una mujer rionegrera, fraybentina local. Ella fué trabajadora en la radio de la ciudad y en siempre se la mostró alegre y apasionada por el oficio que llevaba a cabo en su profesión de periodista radial y comunicadora. En el documental, ella fué la única voz a favor de la pastera, manteniendo una mentalidad progresista. Su propio pasado, mostró a Sandra como una mujer también revolucionaria a su manera, entre sus causas, el impulso en la primera huelga policial ocurrida en el año 1992. La forma de vida de Sandra mantenía ritmos dinámicos, por un lado se la observó en su rutina diaria yendo al trabajo, aunque su profesión era la de periodismo radial y se la observaba constantemente hablando al micrófono en postura de queja contra quienes estaban ocupando el puente; También se la observa alimentando perros abandonados que mantiene en el fondo de un galpón, asistiendo a clases de baile en búsqueda de lograr una silueta más magra así como en la panadería del barrio comprando una cantidad excesiva de panes variados que denota una especie de ansiedad oral que busca canalizar. El fondo de la casa de este personaje también tiene una piscina, por lo que se reconocen demandas de un estilo de vida que incluye comodidades. El espíritu de Sandra parece ser impetuoso, arrebatador, móvil, progresista.

Si bien Delia, militante activa de Asamblea Popular, resultó ser el personaje femenino de mayor edad, durante todo el caso se la observa en completa actividad, alzando su voz en las reuniones y en el puente, siempre móvil y en tránsito. Simbólicamente, Delia, es la mediación humana de lo que ocurre en el puente.

Por otro lado, la imagen perfecta de la familia finlandesa que disfruta de las temperaturas cálidas y de los atardeceres en el río denotando la imagen de una atmósfera armónica, de colores claros y brillantes y ropas livianas. El documental relató el enfrentamiento por el fenómeno de la instalación de la planta de celulosa de la empresa finlandesa Botnia, el mismo se centró en retratar la situación a través de las historias de vida de las personas alrededor del conflicto, enfocándose más en las vivencias de las y los locatarios, que en los discursos a favor y en contra de este enfrentamiento. Así, las historias de vida parecen ser el motivo principal de este largometraje documental a través de las conversaciones o relatos de diversos temas de la propia vida de los protagonistas. Cada cual con sus matices, posturas y roles específicos han dejado de manifiesto, dentro de la narración, sus propias biografías, libros de vida,

libros de memoria o, incluso, álbum personal. La característica de estas técnicas biográficas de investigación participativa presentan las historias de vida en virtud de lograr un relato sobre las trayectorias vitales de las experiencias de éstas personas. Esta técnica de investigación es muy útil en clave terapéutica a partir de la creación de biografías narradas desde el cine, y, de manera consciente o no, los directores hallaron en la misma, una técnica de narración hábil ya que la historia de vida, en la práctica, no solo recoge hechos cronológicos y objetivos, sino la visión, ideas e interpretaciones de la persona ante el fenómeno. Esto es muy positivo, ya que les requirió acceder a su memoria emocional, así como ayudó a configurar en su mente, los acontecimientos que han sido representativos e importantes en su vida. En este sentido los directores decidieron hacer un seguimiento a ciudadanas y ciudadanos cuyas vidas se vieron alteradas por la construcción de esta planta. Este documental de no-ficción resultó interesante por todo lo que trajo como aporte al respecto de la historia y el pasado de su territorio y la de sus subjetividades, así como también por representar el caso de esta intervención, como un episodio clave de la historia reciente uruguaya. Desde la experiencia sensorial, un cine enfocado en las relaciones sociedad-naturaleza puede mostrar la diversidad de vínculos culturales, emotivos y sensoriales existentes entre estas dos entidades. Para la historia ambiental, el cine remite a la memoria como un relato de lo transformado, un vínculo entre el pasado y el presente sostenido desde lo emocional y afectivo (Nora, 1989). En toda su dimensión analítica, esta tesis sienta sus bases en la idea de multiplicidad, por la importancia de la diversidad que hace a la representatividad en lo socio-territorial desde la teoría del habitar como una cuestión existencial, más allá de la separación entre "lo físico" y "lo social"(Álvarez Pedrosian, 2016). El propio documental parece disponerse y convertirse en un mapa cartográfico creado por el cruce de la geografía y la antropología. El territorio y la territorialidad son dos conceptos fundamentales para entender estos procesos sociales y espaciales. El primero se refiere a una parte del espacio sobre la cual se ejerce un determinado poder, y el segundo, a la relación con el espacio que se establece.

Sobre la pregunta al director al respecto de la selección del tema medioambiental, el mismo comenta:

Mirá, nosotros cuando empezamos no es que teníamos una visión o un perfil ecologista, nada en particular, de repente en los intereses de cada uno, pero no en particular. En el año 2007, ya pasó mucho tiempo, en un llamado, no me acuerdo bien de qué pero era sobre ciudades. Entonces vos tenías que presentar uno de alguna ciudad de tu área, de documental y se nos ocurrió, era justo 2007 y la planta estaba justo por inaugurarse, a Fray Bentos ver qué pasa, porque llegaban muchas notas de prensa y nada era todo una cosa como magnífica se decía que se iba a hacer una ciudad como París, muchos cambios de estructura, muchos extranjeros y plata y “esto y lo otro” y nadie sabía realmente. Y no teníamos mucha idea porque se hablaban maravillas de las plantas y no mucho más. Y los argentinos estaban enojados y se nos ocurrió ir y de a poco fuimos investigando, pensando. Con el otro director, en realidad, ahora ya no trabajamos juntos, terminamos mal, y eso fue lo que en parte llevó a que se demorara el estreno en Uruguay porque hubo un tema bastante complicado pero a nivel creativo aunque con algunas diferencias, nos complementábamos, era como que el tratamiento era de determinada forma, todo esto de los extranjeros y todo esto nos llevó a pesar de que había que entrevistar a personas, gente, y cómo repercute eso en las personas, empezó a surgir el tema por el lado ecológico, y bueno, está el lado con los argentinos que es lo que cuestionaban y surgieron otros temas pero siempre nos interesó, pero yo me enfoco más desde el cambio que te genera lo micro. (2021)



Figura 30: Mirta. Fuente: <https://www.elobservador.com.uy>

Desde su momento fundacional, los documentales plantean una distinción con respecto al modelo establecido por las ficciones narrativas tal como se construyen a partir de la constitución del llamado cine clásico (Bordwell, Straiger y Thompson, 1997) o Modo de Representación Institucional (Burch, 1991). Este tipo de narración audiovisual define un tipo de economía narrativa (originada en la novela decimonónica), según la cual todos los elementos que aparecen dentro de un relato son funcionales a la construcción de una intriga que busca la empatía del espectador. Los documentales no trabajan necesariamente con esta forma de narración, el documental presenta acontecimientos que participan del relato y se realiza más en función de la reconstrucción de un momento o un ambiente que de su participación en una trama orientada por una intriga (Aprea, 2011). El caso del vínculo amoroso que mantiene Mirta con Dussan y que luego se traspola hacia otro vínculo, causa intriga por la historia que cuenta, en la que no sabemos qué pasará ni cómo se resolverá. Es así como el lenguaje audiovisual y el tratamiento de las imágenes en movimiento (realizado en la fase de edición y montaje), posibilita el engranaje de una narrativa; crear un sentido desde la selección de una o la combinación con otras formas, dotándolo de un estilo discursivo en el que se le otorga fuerza a las imágenes, en una carga que le permite envolver al público desde la emotividad. Por otro lado, según Bill Nichols (1996) todo documental es implícita o explícitamente una argumentación. Es decir que se intenta alguna forma de persuasión en relación con la práctica social legitimadora del tipo de documental que se presenta: la política, la ciencia, la enseñanza, etc. De modo que los documentales conforman un tipo discursivo diferente del de la narración, pero en *Fraylandia*, estas

posturas parecen combinarse a tal punto que si bien este es un caso de largometraje documental, el director lo clasifica dentro de la no-ficción, pero además, aquí parece crearse un juego entre la intención de retratar lo ambiental pero pensando en causar una intriga en el espectador a través de la historia de amor seleccionada y puesta en foco.

Así, la disposición cinematográfica permitió el enlace con otros campos y prácticas sociales, culturales, políticas, biográficas, urbanas, comerciales, tecnológicas, ambientales. Las prácticas culturales son aquellas creencias, conductas, objetos y otras características comunes a los miembros de un grupo o sociedad en particular. A través de la cultura, las personas y los grupos se definen, se identifican y se ajustan a los valores compartidos de la sociedad. En *Fraylandia*, varios son los ejemplos de éstas como son la tecnológica, la práctica lingüística, la religión, los diversos trabajos en ejercicio, la militancia política, la cultura, la identidad, las costumbres y las tradiciones, los aspectos culturales, etc. Los hábitos de vida y de consumo son reflejados a través de las costumbres de sus personajes. Se expresaron valores de discriminación, de odio, miedo, preocupación, orgullo, nacionalismo, amor, duda, etc. Tal como lo expresa Gustavo Aprea (2011) que ya sea porque se propugna una forma de cine que procura superar los clisés o la "falsedad" de este tipo de cine (como postulaban en los comienzos del documental Dziga Vertov o John Grierson), ya sea porque se busca una forma pura y no contaminada por la dramaturgia y la literatura (Vertov, el surrealismo y el cine experimental en general) o porque se reconoce la importancia de la relación con otras áreas de la práctica social (política, ciencias, artes plásticas, educación, etc.), el documental y las formas experimentales definen y articulan su lugar dentro del sistema clasificatorio a partir de sus diferencias con el largometraje ficcional(p3).

Este largometraje documental mantiene una relación directa con la práctica política, con la práctica tecnológica, con prácticas de ejercicio laboral, prácticas lingüísticas, entre otras, y es este un rasgo que caracteriza la noción de dispositivo cinematográfico. La rúbrica documental termina por consolidarse y forma parte de un sistema clasificatorio con el que la sociedad organiza y jerarquiza las distintas formas generadas en el marco de los lenguajes audiovisuales. Esta categoría persiste dentro atravesando medios (cine, televisión, video) y soportes (filmico, electrónico, digital). Filmes de distinta extensión, programas de televisión, videos y soportes digitales

multimedíaticos se incluyen bajo este rótulo. A su vez, todos estos productos audiovisuales se conectan con una amplia gama de prácticas sociales tales como la información, política, educación, entretenimiento o el arte. De este modo se conforma una clasificación social que involucra a una gran variedad de productos de los medios audiovisuales que se incluyen en esferas de la praxis social que exceden los ámbitos del arte y el entretenimiento(Aprea, 2011).

En lo que refiere a las *prácticas sociales* realizadas por los sujetos del caso, en *Fraylandia*, no podríamos dejar por alto el desarrollo industrial que vincula a la criatura gigante con la tecnología, que implica la instalación de una planta de celulosa en una zona fronteriza del litoral norteño entre Uruguay y Argentina, trazada territorialmente por el Río Uruguay. A través de Sandra tenemos una clara visión del proyecto forestal oriental de UPM para Uruguay. Por parte del caso de Gregorio sabemos que es obrero en el área de ingeniería y metalúrgica en la planta de celulosa. Este engranaje tecnológico y agropecuario está arraigado a un sistema de plantación con sus características, y si bien trae consigo grandes movimientos tales como la generación de nuevas fuentes de trabajo para las personas e implica un modelo forestal que no termina en la planta celulosa, puesto que luego se van las barcazas rumbo a un tour y se embarcan en los buques transoceánicos para otras partes del mundo, así concluye Sandra, mientras nada en la piscina: “no es lo que la gente se pensó, que capaz íbamos a ser una ciudad luz como París, pero que nos cambió la realidad, nos cambió”.



Figura 31: Troncos de eucaliptus.Fuente:Fotograma

En estos tamices, por otro lado, encontramos el cruce de *prácticas lingüísticas* por lo ya mencionado sobre la mezcla de idiomas que figuran en el filme, el español, el inglés y el checo. Es el caso de las cartas intercambiadas por Mirta y Dussan. Intercambio de lenguas para entablar la comunicación. Este cruce de idiomas es algo característico en la formación de Fray Bentos, desde sus orígenes, la inmigración ha dejado su huella. Pareciera que este fenómeno se repite cual bucle en el devenir del territorio, plegándose incesantemente en las mismas esperanzas y promesas. En el transcurso de su historia, Fray Bentos recibió un fuerte impacto por la inmigración de ingleses, alemanes, polacos, checos, croatas y rusos, consolidando el desarrollo y el diseño urbano de la ciudad. En este caso, aquellas identidades extranjeras detectables son de nacionalidad checa, por parte de Dussan y la familia finlandesa que se termina radicando allí.

Entre las prácticas se observan los distintos *oficios y trabajos* tales como el periodismo y la comunicación radial, es el caso de Sandra que trabaja como periodista en la radio 96.5 de Fray Bentos “La fraybentina con la gente”. Pero también se la muestra comprando panes en una panadería al salir de su trabajo casi como una actividad de su habitar cotidiano. En este caso, el pan y el trigo parecen referirse a la representación del trabajo y el comercio de la ciudad de Fray Bentos, como elemento característico de la producción de manufactura local. En la escena del minuto 44:11, observamos a William limpiando un pescado sacado del río, mientras Mirta le acompaña sentada en una reposera playera. A partir de esta actividad de pesca, vamos confirmando el estrecho vínculo que mantienen, más que por el uso de las palabras, como en el caso de lo que los vincula con Dussan, se los ve unidos por las actividades que llevan a cabo. La imagen de William en este fotograma refiere a un tipo de hombre distante de un hombre europeo, o más bien, típico de Uruguay, representado por un primer plano de sus grandes manos sosteniendo un cuchillo, la caña de pesca detrás del pez ya muerto y a punto de ser descamado.



Figura 32: William y Mirta en la playa. Fuente: Fotograma

Otra de las actividades del grupo de los hombres militantes es la *práctica política*, en contra de la planta, es la reunión, por sus encuentros en el comité a mirar un partido de fútbol (minuto 39). El centro de reuniones adquiere esta función de receptor, es el dispositivo espacial para la militancia política. Entre las actividades, se reúnen a mirar televisión, a conversar, debaten y escuchan a sus referentes, cocinan, organizan sus traslados territoriales para las acciones que llevan adelante, etc.

Por último, no podría evitar mencionar la *práctica religiosa* claramente evidenciable en las escenas descriptivas de la habitación de Delia. Dos son las situaciones en las que podemos reconocer y observar, a través de Delia, una serie de objetos religiosos cristianos en imágenes de crucifijo o estampitas. En la escena en que se la muestra hablando por teléfono en su cuarto figura un crucifijo de Jesús Cristo colgado en la pared. Asimismo, pasada la primera hora del documental, se vuelve a mostrar a Delia en la iglesia de Fray Bentos, mientras escucha una Misa, en la que el discurso del cura se centra en orar sobre esta conflictiva situación alegando que “el Fray Bentos que conocimos ahora, no lo vamos a reconocer dentro de veinte años, sin embargo, cuánto todavía hay de desconfianza y de desánimo en nosotros, tan no hay unión que entre hermanos se pelean, a veces, por unos ladridos”, un discurso referido a la hermandad de los pueblos y de las naciones, en directa relación con el fenómeno del momento. En la misa también puede observarse a Sandra conmovida y respetuosa mientras sostiene una estampita de San Pancracio en la mano. El mismo fue un ciudadano romano que se convirtió al cristianismo, y que posteriormente fue decapitado en el año 304, con 15 años de edad. Su nombre en griego significa literalmente "el que lo sostiene todo", en el imaginario popular, este santo es considerado como el santo de

los afligidos por la pobreza, de la fortuna y de los juegos de azar. Es interesante el diálogo técnico mantenido por la cámara en esta escena, por los recursos aplicados del lenguaje en un juego de tomas muy dinámico que efectúa la cámara mientras sucede la oratoria, para mostrar los rostros de Sandra y de Delia en este contexto eclesial. La escena finaliza con un típico canto gregoriano de música sacra occidental que menciona a la gloria. Es muy interesante hilvanar un intento de acercamiento a partir de estos símbolos tan influyentes y poderosos que crean vínculos tanto de encuentro como de guerra. En este caso el único vínculo estrecho de coincidencia entre Delia, Sandra y Estela, es la imagen de Jesús.

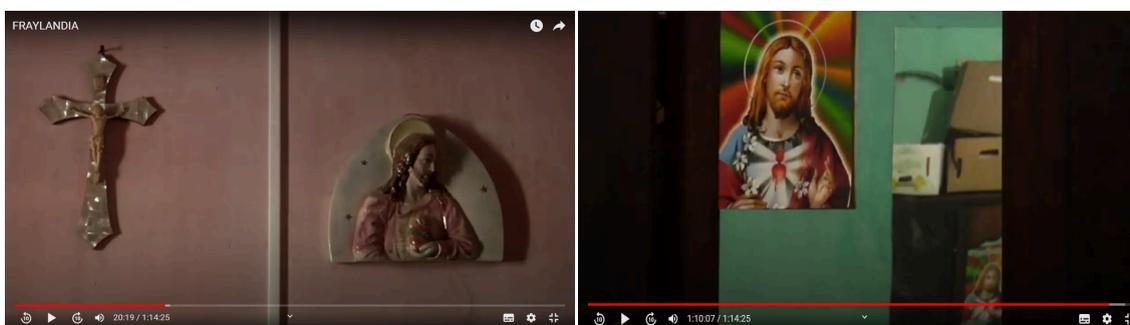


Figura 33,34:Crucifijo e imagen de Jesús en el cuarto de Delia / Imágen de Jesús en la cocina de Estela. Fuente: Fotograma



Figura 35: Discurso en la Misa.Fuente:fotograma

4.2.4 Espacialidad y conflicto

La disputa territorial causó distintos sentimientos y ante tal conflicto se presentaron dos posturas radicalmente notorias por parte de quienes estaban a favor y en contra de la instalación de una fábrica que trajo esperanza, miedo, odio, trabajo, conflicto, amor. Como se planteó, es a través de los personajes del film que aparece dicha polifonía. La noticia fue anunciada en el noticiero de “El Observador” en donde se observa una atmósfera de fanatismo extremo, de exacerbados gritos por las calles del centro de Montevideo que, saturadas de personas que no escatiman en demostrar su indignación. Entre ellas, se expresan calificaciones de ofensa hacia Argentina, como también se alude a que se está creando una división nacional entre los dos países. Los fotogramas siguientes refieren a esta manifestación llevada adelante en el centro de Montevideo, en el que Argentina se enfrentan con las y los montevideana/os durante el conflicto.



Figura 36, 37: Noticia en “EL Observador” Fuente: Fotograma

El cine abre un espacio para que voces particulares sean escuchadas y sus testimonios se vuelvan cercanos a la audiencia (Torres, 2004). El carácter testimonial del cine es muy similar, en la literatura, a lo que podemos encontrar cuando se presentan en libros distintas voces sobre problemas de diversa índole, o sobre personas o pueblos particulares que han tenido una trayectoria que son ejemplo de tenacidad, lucha y resiliencia. En el cine ambiental, es más común que encontremos producciones dirigidas a públicos selectos que circulan en espacios relativamente reducidos o circuitos de

consumo de cine específico ya que no se trata de grandes producciones, sino de narrativas locales, regionales, a veces nacionales, que pueden interceder en la realidad que representan al documentar y dar voz en primera persona a los participantes activos de personas o colectivos que resisten. En este análisis emergen grupos, colectivos y formas de organización social por las distintas luchas por la soberanía, la defensa del territorio, el ambiente, la pobreza, el hambre y la desigualdad, luchas contra los sistemas de producción intensivos, los megaproyectos y otros rasgos provenientes de la modernidad globalizadora.

Según declaró la empresa en sus inicios de la primera planta de UPM emplearía a seis mil trabajadores durante la construcción de la planta de celulosa de eucaliptos, pero está podría generar más de diez mil empleos una vez que terminada. De estos, unos cuatro mil serían empleados por la empresa directamente. Además, más de seiscientas empresas estarían involucradas en la cadena de valor, lo que generaría empleos permanentes. Durante el año 2024 se llevó a cabo la segunda planta de UPM, más grande que la anterior. Esta vez eligieron el pueblo Centenario, en el departamento de Durazno, en el centro del país. El Gobierno asegura que la planta en Fray Bentos “es la más controlada del mundo” y que “recientemente fue catalogada como una de las tres con mejor desarrollo medioambiental”. Dicen que la segunda funcionará de igual forma. La compañía estima que esta planta aumentará el producto bruto de Uruguay en aproximadamente un dos por ciento y el valor anual de las exportaciones del país en aproximadamente un doce por ciento, según estudios socioeconómicos independientes citados por la empresa en su comunicado de prensa²³. Según declara Jussi Pesonen, CEO, presidente y director ejecutivo de la empresa finlandesa de celulosa, papel y madera UPM desde 2004, la empresa, durante la última década, se dedica a fabricar madera además de celulosa y papel, desarrollando una base forestal adicional en Uruguay y "ha creado un negocio de celulosa impulsado por el mercado con una amplia base de clientes en los crecientes usos finales". Al respecto del transporte, el director de AFE comenta la importancia de la inversión por parte de UPM hacia la industria del ferrocarril en nuestro país.

²³<https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/comunicacion/publicaciones/inversion-global-upm-2-uruguay-asciende-4000-millones-dolares>

En lo que refiere a la espacialidad del territorio en disputa, surgieron algunas interrogantes en relación al espacio, entre éstas ¿Aparecen espacios abiertos, naturales, y/o cerrados? ¿Los espacios que aparecen en las imágenes tienen amplitud, profundidad, posibilidad de acción y recorrido visual? ¿Aparecen espacios dinámicos y/o estáticos o ambos, y otros? Todas estas preguntas sirvieron como guía analítica para la observación y descripción de los espacios vistos en el documental. El conflicto se da en una zona lindera, surgido a partir de que una planta de celulosa se instale en Fray Bentos, Uruguay, y que origina reclamos multitudinarios por parte de los habitantes de Gualeguaychú, Entre Ríos, del otro lado del río. El elemento geográfico que toma valor en este documental es el Río Uruguay como zona estratégica comercial. Los vecinos de Gualeguaychú, ciudad de la provincia argentina de Entre Ríos, bloquearon el puente que unía la ciudad argentina con Fray Bentos por 45 días a modo de protesta en el 2006. Este conflicto fue elevado a la Corte Internacional de Justicia en La Haya, que rechazó el reclamo argentino en base a que no había evidencia que la planta pastera en realidad tuviera efectos negativos en el ecosistema del Río Uruguay.



Figura 38: Mapa de Uruguay marcando zona de pasteras. Fuente: google.com

A través del largometraje se dan dos fuertes imágenes que crean estas notas sobre la ciudad de Fray Bentos: Por un lado, Estela, como portavoz de los manifestantes en contra de la planta, describe un Fray Bentos de Botnia y ya no de Uruguay, una ciudad en deterioro, en pugna del fracaso por la gran explotación del comercio y de las inversiones extranjeras, un mundo distópico, industrial. Por otro lado, a partir de que se presenta a Sandra, la periodista radial, quien apoya la instalación y describe una Fray Bentos productiva, alegre, generosa, un barrio tranquilo con panaderías locales en el que todas y todos se conocen por su diario vivir. Esta ciudad es un mundo utópico, calmo, ideal para sus locatarios.



Figura 39:Planta UPM de Fray Bentos.Fuente:El Observador

El proyecto de la instalación de la planta de celulosa de UPM generó un gran conflicto *bilateral entre Uruguay y Argentina*. Los argentinos se oponían a la instalación de esta fábrica porque decían que contaminaría el Río Uruguay, el río limítrofe entre los dos países donde había sido instalada la fábrica. Esta fábrica puso a dos países en pie de guerra e instauró un conflicto que llegó a los máximos tribunales. Sus incidencias sociales atrajeron conflicto y disputa sobre lo territorial y las posibilidades para sus ciudadana/os. Por otro lado la preocupación ambiental y la disputa política sobre este fenómeno toma comienzo en el año 2005 y hasta el 2010, Argentina y Uruguay tuvieron uno de los conflictos más grandes causado por la instalación de Botnia.



Figura 40:Asambleístas de Gualeguaychú en la ruta.Fuente:fotograma

En lo referente a los efectos ambientales, la década de los setenta del siglo xx, se reconoce como un momento histórico para el concepto de ambiente, pues emerge en la esfera pública una preocupación global por las crisis provocadas por las acciones del ser humano sobre la naturaleza. El reconocimiento de diversas problemáticas asociadas al modo de producción capitalista (basado en una lógica de crecimiento económico), trajo a colación la noción de la existencia de un límite, tanto en el plano económico como en el ecológico. Las reflexiones sobre estas crisis provocaron un giro en el dominio conceptual de las relaciones sociedad-naturaleza. Las ideas sobre progreso y desarrollo, gestadas desde la industrialización y expandidas por una modernidad globalizadora, comenzaron a ser cuestionadas. Detrás de las problemáticas sociales y ecológicas se distinguía el fracaso del mundo moderno. A partir de ese momento se volvió necesario replantear el lugar del ser humano en la naturaleza para colocarse no por encima de ella (para la satisfacción de sus necesidades), sino como dependiente de ella. Con esta nueva perspectiva se configuró el concepto de ambiente, como una nueva visión del desarrollo humano que recupera la complejidad y diversidad que distingue al mundo, antes negada por una visión utilitaria, simple y unificadora (Urquijo S., Pedro; Lazos, Adi E.; Lefebvre, Karine). El ambiente es, en el análisis cinematográfico, entonces, un concepto integrador que distingue la diversidad de las formas de apropiación de la naturaleza y las relaciones de poder que las sostienen; es un concepto que propone nuevos valores éticos y estéticos a partir de la articulación de procesos ecológicos, tecnológicos y culturales (Leff, 1998). Por parte de la voz de manifestantes en contra de la planta, ya

desde el minuto 7:32 se muestra a Estela comentando sus preocupaciones por los efectos ambientales de la instalación de celulosa. Según expresa Estela, como portadora de la voz de este movimiento “Preparan toda la pasta y después la desechan caliente a 80 grados, al río devuelta, por un lado la toman, y por el otro lado la largan, así que imagínate dentro de un par de años todo este río no tiene ni un pescado, no tiene nada”. Así se muestra en el fotograma siguiente, al mostrar cartelera de manifestantes en contra de la fábrica finlandesa, aludiendo no sólo a la contaminación de la naturaleza, sino también, a la contaminación de la sociedad, enfermando ambos aspectos de esta unidad existencial. En este sentido se refiere a la muerte a través de figuras icónicas como la calavera insertada dentro de la bandera de Finlandia, también se menciona el terrorismo, etc.

Por otro lado cabe destacar, la multa aplicada por parte del Ministerio de Ambiente a UPM por el derrame de soda cáustica sobre el arroyo Sauce a mediados de agosto del año pasado donde se vieron afectados varios componentes del ecosistema. El informe luego de incidente establece que hubo una afectación al ecosistema del arroyo Sauce y, en menor medida, sobre la calidad de agua del Río Negro y el ecosistema en la desembocadura del primero, producto del elevado pH de las aguas. El Ministerio de Ambiente presentó ante el Poder Legislativo un informe preliminar sobre los impactos que generó el incidente ambiental, realizado por el departamento de Evaluación y Calidad Ambiental. Allí, se indicó la pérdida de algunas especies vegetales de flora acuática y arraigada, como así también una posible destrucción de microalgas.

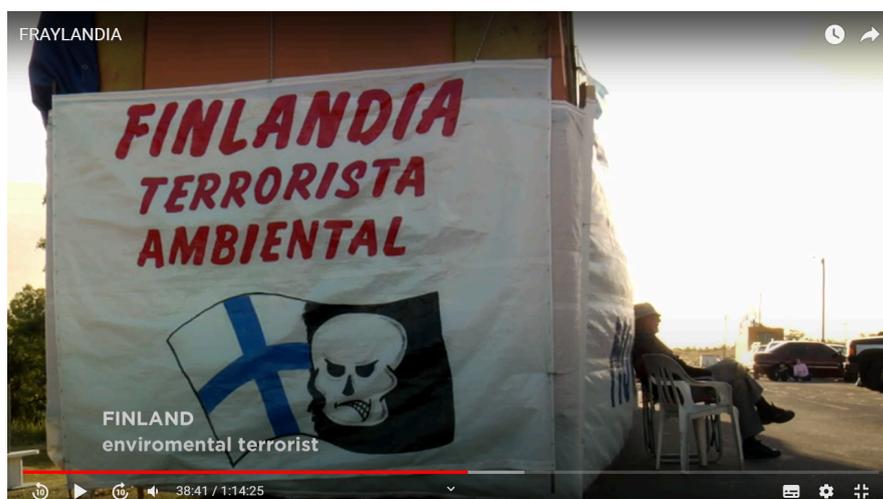


Figura 41: Cartel manifestante. Fuente: fotograma

En el siguiente fotograma Estela le comenta a los turistas que piden permiso para atravesar el puente de una ciudad a otra, que si van a Fray Bentos “todo es Botnia”, la municipalidad, las calles, todo arreglado, todo firma Botnia concluyendo “Esto no es más Fray Bentos de Uruguay, es Fray Bentos de Botnia”.



Figura 42: Estela y turista. Fuente: fotograma

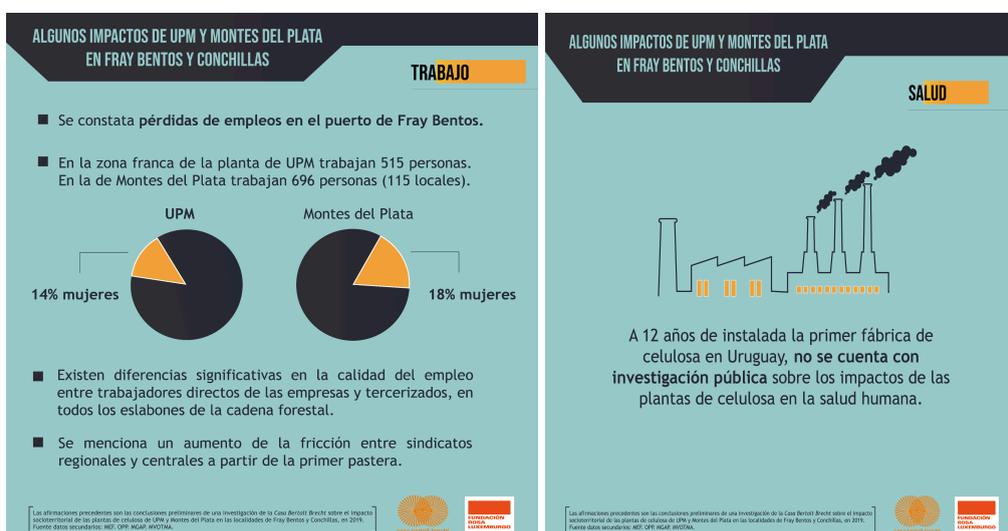
A continuación, Hannu, el empresario finlandés, comenta a la cámara que no existen efectos negativos sobre el medio ambiente por la fabricación de celulosa en UPM, incluso afirma que todo el asunto disputado, es un problema político entre dos países.



Figura 43: Hannu. Fuente: fotograma

De acuerdo al estudio “Impactos sociales y culturales de las plantas de celulosa en Fray Bentos y Conchillas” editado por la Casa Bertolt Brecht en Uruguay, la promesa estadística de los empleos que esto provocaría no ha sido tan caudalosa. Los puestos de

empleo para mujeres son inferiores a los puestos designados para hombres. Se informa que existen diferencias en la calidad laboral existente entre trabajadora/es de contrato directo frente a la/os tercerizada/os. Ha aumentado la fricción en los sindicatos. Doce años después de la instalación de la primera UPM, parte del pueblo uruguayo así como argentino, propusieron que se genere un primer informe que arroje los primeros datos al respecto de esta intervención. Las plantaciones forestales utilizan agroquímicos en sus viveros los primeros dos años de plantación, sustancias que se acusan de ser cancerígenas. En el año 2015 Montes del Plata recibe una multa por un exceso de contaminantes del agua, mientras que los informes de UPM entre los años 2010 al 2017 también demuestran exceso.



Figuras 44, 45: Imágenes de informe ambiental Fuente: <https://www.cbb.org.uy/proyectos>

En este sentido, el informe expresa que si bien se ha dinamizado la economía local, la riqueza se concentra en el sector alto del mercado, en los rubros de inmobiliaria, transporte y comercio. Se generó una mayor dificultad en el acceso a la vivienda ya que por la suba del costo de los alquileres, se nota un aumento de los niveles de consumo, incremento accidentes de tránsito, aumento significativo del trabajo sexual formal y no formal, lo que fortalece las redes de explotación sexual a menores de edad, ya preexistentes como se expresó en los antecedentes del caso de Barrio Anglo y a través del personaje William. Por consiguiente, se ha observado un aumento de enfermedades de transmisión sexual por lo que se comenta sobre la saturación de los centros de salud, invisibilización de accidentes durante la construcción

de UPM. A nivel educativo el informe expresa que no se han entablado espacios de debate y reflexión sobre las acciones de estas empresas; Por otro lado, UPM impulsó la creación de un colegio bilingüe, encargándose de la capacitación a estudiantes, directora/es y docentes de comunidades rurales dentro del área de influencia de sus plantaciones. En cambio, Montes del Plata trabaja directamente con estudiantes y apoya a los centros educativos de Conchillas, que también imparte talleres ambientales en clave del desarrollo del agronegocio y generación de áreas de conservación privadas. En lo que refiere a la responsabilidad empresarial, entre los impactos provocados por la instalación de las plantas, las empresas se posicionan cubriendo las ausencias o demoras del Estado en aquellos ámbitos de índole educativa, deportiva, cultural y en los espacios públicos. Consigo trae una gran cantidad de publicidad y cartelería de difusión en la vía pública.

4.2.5 Arquitectura y Ambiente

Desde la línea de la reconfiguración de los espacios se considera a la presencia de la arquitectura como espacio proyectado y construido; Y desde lo ambiental, es este un espacio industrial, la planta de celulosa, realizada en los años 2006-2007 por la constructora Campiglia que trae en su devenir el imaginario de un heteróclito paisaje industrial en el que se mantienen y trazan ciertas actividades y prácticas de oficio dentro de la misma y su funcionamiento como pastera. La planta está rodeada de cámaras de seguridad en toda su área lo que nos asegura su poder como dispositivo del control social. El dispositivo es una suerte de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia y es así como adquiere una función estratégica dominante por su propia naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas o utilizarlas, consolidando el dispositivo como la red que tendemos entre estos elementos en una composición de una pluralidad de piezas en continuo estado de variación(Foucault, 1977). De los elementos que hacen a la atmósfera y el ambiente en *Fraylandia*, la planta, la chimenea y el puente parecen ser sus protagonistas principales,

el humo, es el índice de la incesante labor en la fábrica de UPM que lo escupe por la adquisición de todo tipo de madera que utiliza para producir pulpa, papel, madera contrachapada, madera aserrada y energía. El cemento es un reconocido símbolo del capitalismo. Desde la antigüedad se emplearon pastas y morteros elaborados con arcilla o greda, yeso y cal para unir mampuestos en las edificaciones. El cemento se empezó a utilizar en la Antigua Grecia utilizando tobas volcánicas extraídas de la isla de Santorini, los primeros cementos naturales. En el siglo I a. C. se empezó a utilizar en la Antigua Roma, un cemento natural, que ha resistido la inmersión en agua marina por milenios, mientras los cementos Portland no duran más de 60 años en esas condiciones; formaban parte de su composición cenizas volcánicas obtenidas en Pozzuoli, cerca del Vesubio. La bóveda del Panteón es un ejemplo de ello. El metal, mucho más antiguo que el cemento, trae una atmósfera de lo chirrioso del metal que es un elemento común en los casos cinematográficos aquí analizados, tanto el principal como los complementarios que veremos más adelante., ya sea expresado desde lo sonoro, como sucede entre *La Isla de las Flores* y *Nueva Mente*, como en lo visual al observar la planta y el engranaje de lo industrial. El cine ha contribuido a crear consciencia o incidir políticamente en la problemática ambiental, produciendo películas comerciales-globales y otras más locales, que colocan a la naturaleza y su transformación como eje central de su narración. Diversos formatos, lenguajes, géneros y narrativas se han explorado para conseguir lo anterior. El lenguaje visual interviene en la manera en la que percibimos sensorialmente la imagen y la intencionalidad que persigue el creador, acorde al público al cual se dirige. La amplitud del cuadro, el ángulo, los colores, el enfoque, el movimiento de la cámara, suman aspectos emotivos a la narrativa visual.

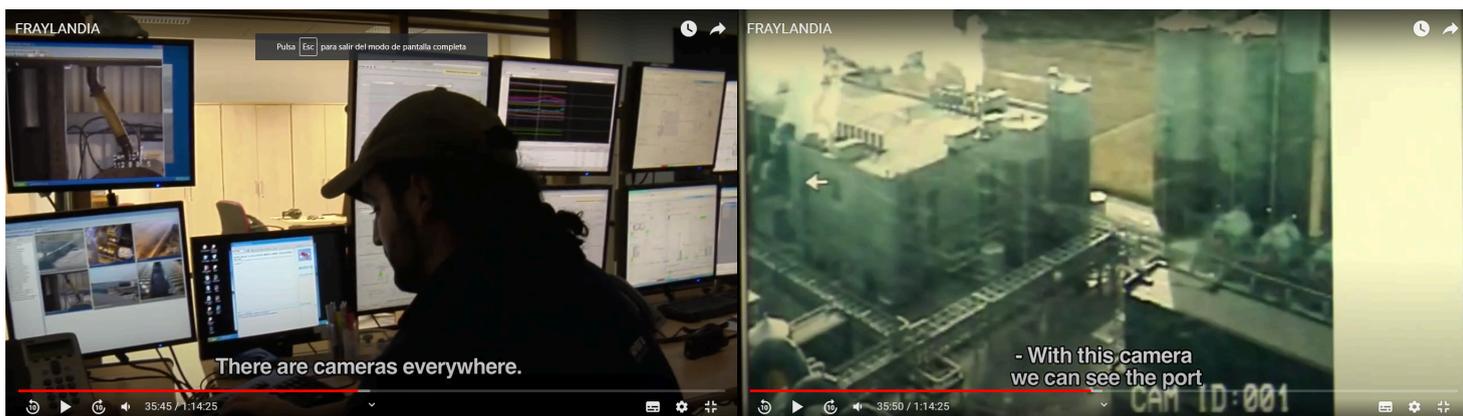


Figura 46, 47: Cámaras de seguridad de UPM. Fuente: Fotogramas



Figura 48, 49: La planta de UPM. Fuente: Fotogramas

El puente es otro símbolo del capitalismo, además de ser un territorio simbólico al igual que es un elemento artificial, construido con materiales, clave en la composición urbana de la región y protagonista del conflicto, pareciera que éste funciona como un borde lindero de esas dos ciudades, de esos dos mundos, y de esas dos corrientes de voces contrarias frente al fenómeno. El puente crea ese efecto de ir cerrando la entrada de un lugar y al mismo tiempo de abrir otra, si bien crea relaciones a nivel urbanístico, en este contexto, el puente parece ser una cinta de sentidos y de valores humanos. A nivel espacial y gráfico, el puente se muestra en perspectivas isométricas con profundidad de campo, como una cinta de moebius que traza, une y separa al unísono conjuntos y agrupaciones. El puente es un espacio dinámico, de posibilidad de acción. En otros momentos, el director hace uso de planos abiertos en ángulo picado para representar al grupo de manifestantes que se instalan en el puente, y

de esta manera la perspectiva cambia y pasa de estar en un nivel elevado, al estilo de panóptico Foucaultiano, lo cual permite al/la espectador/ tener un gran recorrido visual a través de la imagen. La bandera es, en este contexto, un símbolo de la manifestación y la visibilidad de las formas de pensar y de activar materialmente los derechos democráticos del pueblo en virtud de la facultad de su voz.

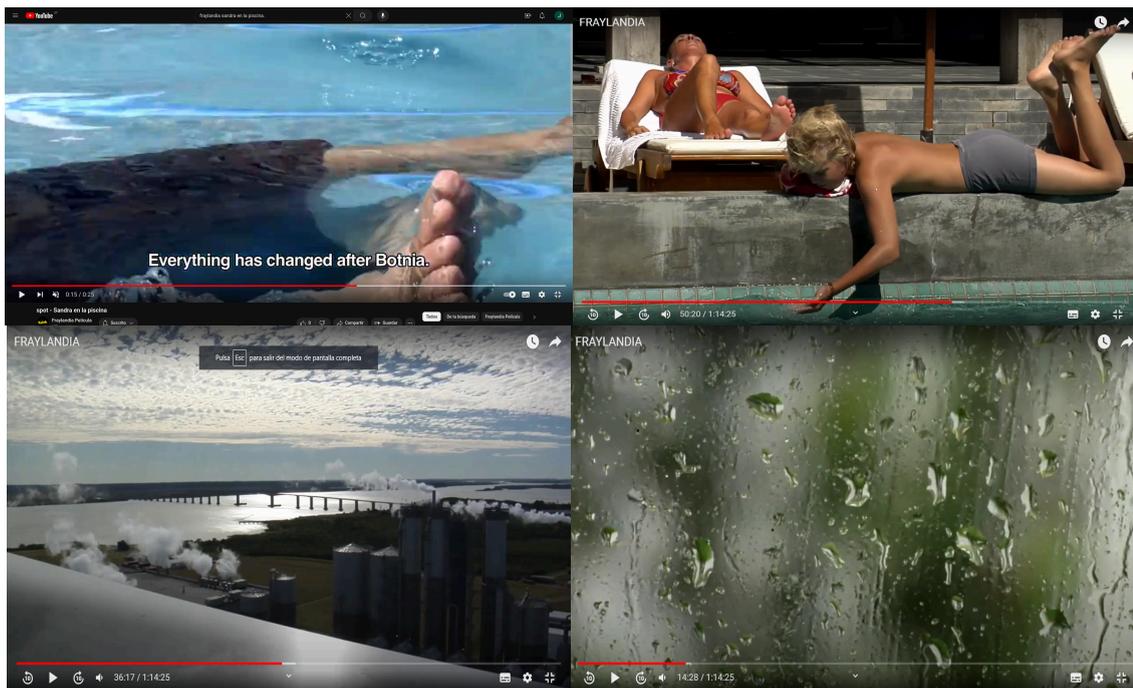


Figura 50,51,52,53:Sandra en la piscina. Casa de familia finlandesa.Planta UPM.Primer plano ventana.Fuente:Fotogramas

El dinero(cifras de muy elevadas sumas), es el elemento central, el ícono del Capitalismo y es uno de los datos emergentes en los tres casos filmicos, además de ser un símbolo de gran peso para nuestras sociedades ya que es el medio valor de cambio, posterior al intercambio, tal como se explica irónicamente en el cortometraje La Isla de las Flores. Centrándonos en el caso central, la cadena de valor de UPM genera impuestos por al menos USD 90 millones, lo que representa el 12% del valor agregado. De la misma manera que la última multa ejecutada por el MA, se triplicaron a una suma de US\$ 182.000 por el derrame de soda.

Al analizar lo medioambiental entran varios elementos en juego: ambiente como espacio no construido y ambiente posible de una construcción. Es en esa potencialidad y

a partir de esta amplitud integradora del término, que el ambiente, en su manera más abstracta, es un campo en el que coexisten los flujos y elementos de la naturaleza junto con otros elementos, orgánicos y no orgánicos. Entre ello, lo social, en donde está toda posibilidad de construcción, inmerso en la dualidad dada en la dicotomía naturaleza-cultura es donde se generan estos cuestionamientos de base. Aquí, lo ambiental incluye variables tales como la socio demográfica, política, las clases sociales, lo institucional, arquitectónico, emocional, psicológico, filosófico-existencial, etc. Se toma a la *imagen* no sólo conceptual, sino afectiva de la naturaleza. No del concepto racional de naturaleza escasa, muda, inerte, impersonal, sino de la experiencia de la naturaleza en la vida del ser humano, o del mismo como parte de la naturaleza y dependiente de ella, casa, cobijo, consuelo, alimento o “estructura de acogida” (Ll. Duch, 2021). El agua es representada de diversas maneras, como elemento natural que abunda en el largometraje expresado de varias formas, representado a través del río, la lluvia y las gotas de agua, a través del vaho y del vapor de un amanecer en un campo, o escupido en forma de condensaciones químicas. El agua es el elemento natural central que corre el primer riesgo de ser contaminada, según defienden quienes manifiestan en las protestas, luego, el aire, es otro elemento central en la trama ambiental de *Fraylandia*, en riesgo de contaminación y polución aérea, es así como estos dos elementos se pueden combinar a partir de la creación de la vida, pero también para la destrucción de la misma. La piel, como órgano que nos protege como seres humanos, es otro elemento central, a partir de las acusaciones hacia UPM de posibles alergias provocadas que afectan la dermis. Desde la dimensión socio demográfica, los sujetos involucrados en este fenómeno son parte esencial y actuante de este suceso político-ambiental, son elementos vivos y orgánicos inmersos en la experiencia, y capaces de crear acuerdos o luchas sociales en función de sus valores de vida. En relación al espacio el documental muestra espacios muy abiertos a través de planos abiertos sobre todo cuando se muestra el paisaje campestre y el puente donde se cruza de un país a otro. UPM extrae diariamente 129 millones de litros de agua de Río Negro. A este uso excesivo del agua y a sus efectos contaminantes se los denomina Hidrofobia.

El Río Uruguay se presenta como un elemento de la naturaleza que es clave en el caso central, pero es también un personaje principal en la historia, el mismo significa un espacio abierto pero cerrado al mismo tiempo, visto que es éste un espacio

delimitado, con sus fronteras trazadas en un mapa. Estas connotaciones de lo abierto o cerrado se dan sobre todo por las percepciones y del uso que del río se tienen. El río como elemento natural para nadar, parece un río calmo, como el río que se presenta en el póster del documental. Pero el río que coexiste con la planta de celulosa y que funciona como elemento depositario de la pasta industrial, parece configurar una imagen de un río más movido, oscuro, creado para otras causas, como las industriales y comerciales, pese al riesgo que corre según la voz de quienes lo defienden. El constante uso de arroyos y ríos en esta zona es muy característico, en dimensiones recreativas y deportivas, y comerciales por otro lado (como ya se menciona en la tesis, este territorio es bien conocido históricamente por la creación del Barrio Anglo y los asuntos comerciales cárnicos e hidrográficos en torno al Río Uruguay (en referencia al frigorífico durante la segunda guerra mundial). En el caso de Río Negro son históricamente recurrentes las diversas actividades deportivas promovidas por el Departamento de Deporte de la Intendencia de Río Negro, como es el caso de la travesía paralímpica que se realiza anualmente sobre las aguas del Río Uruguay, los grupos de canotaje promovidos por la intendencia del departamento, como ser el kayak, remo, entre otras actividades.

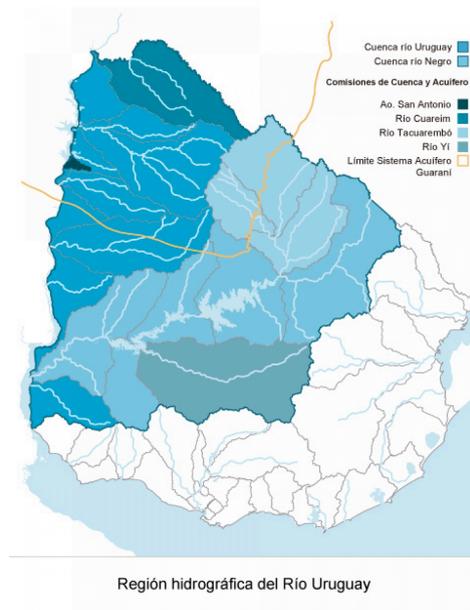


Figura 54:Región Hidrográfica.Fuente:www.gub.uy/ministerio-ambiente/politicas

Por último, la presencia del árbol es central, al igual que el río, pues aparece como un símbolo que representa la vida por su liberación de oxígeno, pero también simboliza el trabajo, por todo lo que significa en este contexto para la producción de la celulosa, lo cual en el contexto de la planta, se transforma en el símbolo del alimento de la industria, en este sentido, es un representante de la modernidad, así como también de sistemas de plantación de monocultivo, riesgosos para el ambiente y los suelos. La naturaleza en sí misma aparece como una fuente generadora de riquezas a través de sus recursos. La naturaleza en sí misma aparece como una fuente generadora de riquezas a través de sus recursos.

Cuadro de Dimensión Técnica

4.2.6 Visual:atmósfera y ambiente

El cine ha sido un importante vehículo para comunicar distintas maneras en las que la sociedad y la naturaleza se relacionan. Dos son las tendencias que se manifiestan en el cine sobre esta relación. Por un lado, encontramos una especie de subgénero dentro de la ficción, que plantea un futuro post apocalíptico y distópico, producto ya sea

del abuso de la humanidad sobre la naturaleza, o bien, de los conflictos entre los grupos humanos, que han llevado a la degradación y destrucción del medio natural. Por el otro, tenemos otra tendencia que procura, a manera de ejemplo, recuperar relaciones armoniosas entre la naturaleza y la sociedad donde la acción humana no solamente no degrada el ambiente sino contribuye a su regeneración continua. En ambos casos, sin embargo, el poder de las imágenes apela a los sentimientos y a las emociones, buscando sensibilizar y concienciar al público sobre las acciones humanas en el planeta y sus consecuencias, en particular sus repercusiones ambientales. Las capacidades narrativas del lenguaje cinematográfico, entre ellas, la presentación asincrónica de la historia, los flash backs y la posibilidad de contar historias paralelas, en conjunto con la imaginación de los creadores que ha construido escenarios profundos, sinuosos e impactantes sobre historias del futuro ambiental, nos muestran un mundo trastocado, herido, en cierta medida humanizado y sufriendo las consecuencias de la acción humana. Quizás con menos presencia en el cine y en las producciones audiovisuales en general, las prácticas “armoniosas” entre sociedad y naturaleza, nos refieren a una relación respetuosa, construida a partir de un tiempo de adaptación y conocimiento (Urquijo S., Pedro; Lazos, Adi E.; Lefebvre, Karine, 2022). Este tipo de producciones se sitúan en el realismo cinematográfico y específicamente en el documental. El realismo del cine posibilita identificarnos con otros, a partir de otros y con nosotros mismos. Por todo esto, se puede considerar al cine ambiental como un agenciamiento, ya que permanece siempre en una constante negociación con los símbolos, significados y estereotipos reproducidos en las representaciones. Esta relación armónica entre sociedad y naturaleza dada en las narrativas que retratan este vínculo, puede, por un lado, tener un efecto positivo para el público al presentar inspiradoras formas de una sana convivencia con la naturaleza. No obstante, también corren el riesgo de reforzar ciertos estereotipos o concepciones de sociedades puras y aisladas de los procesos globales. La permanente negociación entre las representaciones y la realidad moldea la manera en la que percibimos y pensamos al mundo y también a nosotros, como parte de él.

Los colores verdes de los campos abiertos a la mirada en un entorno que parece callado, pero por otro lado contrasta con un gris pesado, también callado, que de a poco comienza a despertar una ciudad. El cartel del parque infantil “Fraylandia” con el que toma inicio el largometraje es un cartel de letrero en color amarillo, fondo blanco, en el

que aparecen personajes del cine clásico como los de Walt Disney, el ratón Mickey, el pato Donald, y Tribilín. Durante todo el largometraje predomina el azul y el verde, por los motivos casi evidentes que caracterizan la zona, el azul del agua del río, el verde del campo, y el celeste del cielo en un trasfondo recortado por el blanco del humo de la chimenea, en los tonos de una atmósfera distópica.

Un hilo de blanco humo se traza en el paisaje celeste y verdoso en la margen izquierda del Río Uruguay. Una boca ansiosa de una alta chimenea escupe los humos de una planta industrial. Alrededor están las casas, sus techos bajos y la paleta de colores tan característica de esa ciudad, mezclada, descascarada, guardando más de un siglo de su pasado industrial y queriendo recuperarse, como se comentó en la situación actual del Barrio Anglo, entre el pasado y el futuro lo más crucial parece ser “dejar de ser una postal”. Y junto a los largos pastizales y los caminos vecinales, una enorme fábrica de gris metálico que parece acechar y que puso en conflicto a dos países, y alteró la vida de la/os habitantes de dos ciudades. Como hemos visto, en la última década circula en los festivales de cine el género “ambiental”. Más allá de detenernos a cuestionar el contenido y la curaduría, algo a tomar en cuenta sobre este circuito es la agencia que puede crear para fomentar algún cambio o generar un impacto. A pesar de que el cine sea un medio de entretenimiento masivo, distinguimos primeramente que el público (sean producciones comerciales o locales) es principalmente ciudadano, pues el propio fenómeno de expansión cinematográfica está relacionado a la urbanización. Lo orgánico no puede ser cerrado o limitado, pues se despliega constantemente en movimiento como una línea que crece y avanza hacia cualquier sendero posible enlazándose con otros organismos-línea. Así, vivir es una línea que avanza sin especificidad de forma siempre improvisando y permitiendo mezclarse. El mantenimiento de la vida tendría que pasar por diseñar y crear ambientes donde la existencia pueda ocurrir y habitar en ellos (Ingold, 2012).



Figuras 55, 56:Puente de Gualeguaychú;Imagen de campo en Fray Bentos.Fuente:Google y captura



Figuras 57, 58:Afiche del documental; Imagen de la planta UPM.Fuente:Google

En la figura 52, se nos presenta el puente de Gualeguaychú, colmado de manifestantes enfervorecidas y enfervorecidos por la situación de la instalación de la planta finlandesa. Una atmósfera de multitud, de saturación, de colores rojo presentes para denotar el sentimiento de alarma, también se observan las banderas de ambos países como símbolo de las naciones presentes en sublevación de sus democráticas voces, una masa tupida de seres humanos en alza, que se asemeja a un cardumen de peces siguiendo el movimiento de la corriente de un río. Las banderas coinciden con los tonos azules y celestes predominantes en el largometraje. El azul corresponde a la bandera Uruguaya, como el celeste a la Argentina. Destaca, entre todas ellas, una bandera colorida, la bandera Whipala, reconocida como emblema de los pueblos originarios de América, bandera cuadrangular de siete colores, inicialmente empleada

por los pueblos andinos y posteriormente adoptada por otros pueblos indígenas, como los guaraníes. Su presencia se extiende por Bolivia, Perú, Colombia, Argentina, Chile, Ecuador y Paraguay. La misma simboliza dos valores fundamentales de las etnias andinas: el Pachakama, un principio de orden Universal, y la Pachamama, que se refiere a la Madre Tierra, al cosmos. Todo se enlaza en los valores de la solidaridad, la hermandad y la comunidad. De acuerdo a la declaración del Artículo 28°, el simbolismo de sus colores significa: El rojo representa al planeta tierra, es la expresión de las personas en el desarrollo intelectual, es la filosofía cósmica en el pensamiento y conocimiento de las y los sabios, todo el mundo material visible. El naranja representa la sociedad y la cultura, también expresa la conservación y procreación de la especie humana, considerada como la más preciada riqueza patrimonial, es la salud y la medicina, la formación y la educación, la práctica cultural de la juventud dinámica. El amarillo representa la energía y la fuerza, la reciprocidad y complementariedad, es la expresión de los principios morales del hombre - mujer, son las leyes y normas, la práctica colectivista de solidaridad humana. El blanco representa al tiempo y la dialéctica: la historia cíclica, es el desarrollo de la ciencia y la tecnología, el arte, el trabajo intelectual y manual que genera la reciprocidad y armonía dentro de la estructura comunitaria. El verde representa la economía y la producción, simboliza a las riquezas naturales, la flora y la fauna, los recursos hidrológicos y minerales a la tierra y al territorio. El azul representa al espacio, la energía cósmica, al infinito, al espíritu que anima todo. Y por último, el violeta representa a la política y la ideología social y comunitaria, al Estado, como una instancia superior, la estructura de poder, las organizaciones sociales, económicas y culturales y la administración del pueblo y la nación.

Por otro lado, la figura 53 nos muestra un campo de distintos tonos verdes en la que se presenta un fresco amanecer con vaho, con animales pastando (vacas) en primer plano, una típica imagen de un Uruguay campestre. En esta escena, ubicada en el minuto 8:04 predomina un pasaje sonoro de silencio en el que solo el cantar de los pájaros está presente, una atmósfera de colores naranjas, verdes y azules, con un gran contraste de densos grises blanquecinos y verdes oscurecidos al punto del negro, en la que el blanco de dos humos se superpone, uno proveniente del vapor de la aurora, que es la imagen de un humo sano, vivo, que exuda lo orgánico y que no ahoga sino que

oxigena y que viene del amanecer de un campo en Uruguay; En otro orden de cosas, observamos otro humo, que proviene del horizonte, emergiendo detrás de una masa recortada de copa de árboles ubicado en un segundo plano, este es el humo de las chimeneas de la fábrica de UPM que nos refiere a un humo construido, proyectado, tecnológico y muerto. En esta imagen también se observa un alambrado y monte (o bosque) natural (o indígena o espontáneo) es una asociación heterogénea de árboles y arbustos que se desarrollan sin la intervención humana, como ser montículos de árboles autóctonos tales como el caroba, acacia y árboles espinosos y bajos. Su composición florística es variable, tanto a nivel nacional como dentro de un mismo monte, debido a factores climáticos, edáficos, hídricos, etc.

Por último, observamos la imagen N°54 que es la seleccionada como afiche oficial del documental para su difusión. Esta imagen, parece presentar una atmósfera en el que la utopía aparece presente en la distendida actitud del personaje flotando en el agua al hacer “la plancha”, pero que se hibrida en una fusión estético-distópica a través de la imagen de Mirta Colombo en primer plano haciendo “la plancha” en el Río Uruguay, pero pudiendo observar en el paisaje de fondo, el extenso contorno que se delinea sobre el río, de la planta de celulosa como un cinturón aledaño al agua. Un afiche que presenta dinámicas de lo vivo y lo muerto en una sola imagen, en el azul del agua arrasado por la dureza del cemento industrial de fondo.

La utopía y la distopía aparecen en un juego atmosférico dado por esa tensión entre las voces a favor y aquellas en contra. La atmósfera del filme juega con estas características presentes en las ciudades distópicas, como opuesto a aquello más ideal y utópico, es decir, una ciudad que alude a un mundo imaginario que no se considera ideal, sino que más bien al contrario se considera indeseable. Las voces a favor y en contra de la planta mantienen un vínculo estrecho con ese acceso a un mundo imaginado ideal, o la experiencia de estar viviendo un fracaso, una distopía. Desde un nivel estético, y desde el nivel de la significación, los sentidos aquí se abren en dos corrientes, dos líneas de pensamiento en discordia. Las figuras anteriores hacen reflejo de esos dos mundos, hasta el punto de hibridarse. El cine ha contribuido a la recuperación sensorial, sentimental, emocional y valorativa de la naturaleza, exponiendo relaciones particulares entre los seres humanos con su entorno. Las películas que trascienden por algún motivo, tienen esa capacidad de revelar las estrechas relaciones de

apego, sentimentales, emocionales y valorativas que llevan a las poblaciones locales no solamente a relacionarse con el ambiente como un elemento exterior sino a fundirse con él (Pedro S. Urquijo, Adi E. Lazos, Karine Lefebvre, 2022).

4.2.7 Mundos utópicos y distópicos: Prefigurar paisajes futuros

La figura 55 presenta a Fray Bentos hacia un mundo futurista, similar al de cualquier película de ciencia ficción futurista, de cortes distópicos como es el caso de “Brasil” de Terry Gilliam o “Metrópolis” de Fritz Lang en el que el leit motiv es la revelación del ser humano contra las sociedades o sistemas totalitaristas, o en contra de las máquinas, asimismo podría asemejarse a esos paisajes construidos en las novelas de ciencia ficción del estadounidense Philip K. Dick quien trató temas como la sociología, la política y la metafísica en sus primeras novelas, donde predominaban las empresas monopolísticas, los gobiernos autoritarios y los estados alterados de conciencia, un ejemplo claro es la adaptación de “Blade Runner” por Ridley Scott en la película de 1982 por su obra “Sueñan los androides con ovejas eléctricas” que se sitúa en un mundo lleno de polvo radiactivo después de una guerra nuclear que terminó matando a la mayoría de los animales, llevando a que la gente tenga animales eléctricos. El protagonista es Rick Deckard, un experto cazador de androides renegados, tarea a la que él mismo se refiere como «retirar». En la historia, tendrá que retirar a un grupo de androides de última generación, modelo Nexus-6, que tienen como peculiaridad ser casi idénticos al ser humano y que han llegado hasta la Tierra huyendo desde una colonia espacial debido a las terribles condiciones a las que estaban sometidos.

La novela, uno de los clásicos del autor, trata temas como el impreciso límite entre lo artificial y lo natural, la decadencia de la vida y la sociedad, y aborda diversos problemas éticos sobre los androides. La palabra utopía se utilizó por primera vez en el contexto directo de sir Thomas More en su trabajo de 1516 titulado “Utopía”²⁴, cuyo título original en latín es *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopia* (en español, "Librillo verdaderamente dorado, no menos beneficioso que entretenido, sobre el mejor estado de

²⁴ Tomás Moro, "Utopía", Editorial Espasa Calpe, 1952, 1999, 2007, traducción de Pedro Voltes, prólogo de Fernando Savater.

una república y sobre la nueva isla de Utopía"). En su libro, que fue escrito en latín, More establece una visión de una sociedad ideal. Como sugiere el título, la obra presenta una proyección ambigua e irónica del Estado ideal. La naturaleza caprichosa del texto puede ser confirmada por el narrador del segundo libro de Utopía, Raphael Hythloday. La raíz griega de 'Hythloday' sugiere un 'experto en tonterías'. Un ejemplo anterior de una obra utópica de la antigüedad clásica es «La República» de Platón, en la que destaca lo que él ve como la sociedad ideal y su sistema político.

La palabra distopía se define como una sociedad caracterizada por un enfoque en las sociedades negativo tal como la pobreza masiva, la desconfianza pública, el Estado policial, la miseria, el sufrimiento o la opresión. La mayoría de los autores de ficción distópica exploran al menos una de las razones por qué las cosas son así, a menudo como una analogía para cuestiones similares en el mundo real. En palabras de Keith M. Booker, la literatura distópica se utiliza para proporcionar nuevas perspectivas sobre las prácticas sociales y políticas problemáticas que de otro modo podrían darse por sentado o considerados naturales e inevitables.

Ecotopia

De manera más específica, existe un subgénero es la ficción ecotópica donde el autor postula ya sea un mundo utópico o distópico que gira alrededor de la conservación o de la destrucción ambiental. Danny Bloom acuñó el término "cli fi" en 2006, con Margaret Atwood tomándolo en 2011, para cubrir su ficción relacionada con el cambio climático, pero el tema ha existido por décadas. Las novelas que se ocupan de la sobrepoblación, tales como "¡Hagan sitio!, ¡hagan sitio!" publicada en 1966 de Harry Harrison, que además fue adaptada al cine con el nombre de Cuando el destino nos alcance, fueron muy populares en la década de 1970. En "Nature's End" de Whitley Strieber y James Kunetka, se plantea un futuro con superpoblación, contaminación, cambio climático y teniendo como resultados súper tormentas, que dan lugar a un movimiento político de suicidio de masas. Inclusive, se puede encontrar esta temática ecológica en películas taquilleras como WALL·E y Avatar.

Mientras las distopías ecológicas son más comunes, un pequeño número de obras que representan lo que podría llamarse la eco-utopía, o con tendencias

eco-utópicas, también han influido. Estas incluyen “Ecotopía” de Ernest Callenbach, un importante ejemplo de este género del siglo XX. Kim Stanley Robinson ha escrito una serie de libros que tratan de temas ambientales, incluyendo la “Trilogía marciana”; lo más notable, sin embargo, es que su “Three Californias Trilogy” en la que contrastó una eco-distopía con una eco-utopía. Robinson también ha editado una antología de historias cortas de ficción ecotópicas llamada “Future Primitive: The New Ecotopias”.

4.2.8 SONORO: Música y Sonido

Los compositores son Nicolás Almada y Gabo Ferro de nacionalidad Uruguay y Argentina, éstos son reconocidos en el campo musical. Gabriel Fernando Ferro fue un cantante de rock, compositor, cantautor, poeta, historiador y docente universitario argentino. Nicolás Almada es arpista uruguayo, y uno de los organizadores del Encuentro de arpas “Canciones de ríos y otras corrientes” llevado a cabo en Uruguay. El espectáculo tiene como centro la búsqueda de nuevas raíces latinoamericanas que se conecten con el folclore local. En los últimos intercambios mantenidos con Sebastián Mayayo por correo electrónico, el director expresa:

Sobre la música de Gabo Ferro, ya estaba compuesta, son temas que están en sus discos. Fue de una enorme generosidad de su parte permitirnos elegir las músicas que quisiéramos incluir en la película sin ninguna condición previa. Lo único que comentó fue algo así como "Solo les pido que las cuiden". Sobre Gabo, conocí su música por el 2007, lo fui a ver la primera vez que vino a tocar, en un espacio que había en el Cine Plaza. Había conseguido bajar sus dos primeros discos, ya que no se conseguían. Después lo contactamos por teléfono y nos vimos previo a su segundo recital en Montevideo, en Espacio Guambia junto a Buceo Invisible. Ahí nos firmó una carta de participación en el proyecto y después tuvimos varias conversaciones por teléfono, email y un par de charlas en Buenos Aires, todo bastante informal. Fuimos probando distintos temas hasta

que quedó lo definitivo. Cuando en 2019 finalmente pude estrenar la película, volví a contactar, la idea era hacer una función con recital, algo que finalmente no pudimos concretar. Le pase la película pero no sé si llegó a verla. Sobre la música de Nicolas Almada, él fue sonidista durante varios de los primeros rodajes. Es un gran músico, con gran facilidad para aprender nuevos instrumentos rápidamente. Me acuerdo que en esa época estaba bastante concentrado en aprender clarinete y después con el arpa paraguaya. Antes de *Fraylandia* ya había compuesto piezas para algunos trabajos nuestros. Finalmente en la etapa de edición y postproducción, Nicolas se encargó de la post de sonido y el material lo tenía más que visto. Le encargamos especialmente la música de la introducción de la película y después algunas otras piezas instrumentales. Hay una en particular, durante una aparición de Mirta, que es una melodía con guitarra, misma melodía que aparece cantada en la primera aparición de Mirta. Es una canción tradicional de origen croata (en realidad previo a Croacia). Esa versión en la parte de Mirta está cantada por un obrero croata que no aparece en la película, pero que grabamos durante la investigación. La idea era introducir a Mirta con música de esa zona de Europa, pre anunciando su relación con un obrero extranjero (si bien Dussan era checo y no croata pero bueno...era un pequeño guiño a través de la música). La canción habla de una barca que se hunde, se llama algo así como *Vozilla se barca mala*, no recuerdo exacto, de origen dálmata²⁵ creo. La letra es bastante triste y tradicional que vimos cantar a obreros croatas, bastante borrachos en esos

²⁵ El Dalmacianismo o Nacionalismo dálmata se refiere a la ideología nacionalista de carácter patriótica de los dálmatas y su cultura en oposición a otros movimientos nacionalistas con base étnica. Si bien existieron importantes nacionalistas dálmatas durante el siglo XIX, el movimiento regionalista dálmata fue extinguiéndose en el tiempo a favor de nacionalismos de base étnica.

asados interminables que hacían. Incluso le pedí a Gabo que hiciera una versión del tema por fonética, escuchando una versión coral que conseguimos en internet. Gabo no se convenció y tampoco parecía funcionar la versión para la secuencia. De todas formas la grabación quedó como recuerdo. Finalmente usamos la grabación original del trabajador croata.(Mayayo, 2023)

Este canto, tradicionalmente a capella, de tonadas alegres o exaltadas, acompaña esta escena por la música con la que comienza el largometraje. Desde la primera escena se abre paso a la música, con una composición sonora que remite a las melodías croatas. Este canto es denominado el canto de klapa, estilo musical tradicional croata que fue declarado por la Unesco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2012. Las canciones de klapa son generalmente de amor y sacras, historias y descripciones del terruño natal y actualmente las klapas modernas han incorporado repertorio del cancionero popular con acompañamiento instrumental. La música y las expresiones faciales, se encuentran en una danza en sintonía con el lenguaje corporal y la presentación del título(si bien en estos primeros minutos no existen de intertítulos, la acción principal aquí es la presentación del cartel que anuncia el ingreso al parque de diversiones, *Fraylandia*, además de que al unísono, presenta el título del largometraje) son recursos retóricos utilizados para contar la historia y transmitir ciertas emociones.



Figura 59:Cartel del parque de diversiones.Fuente.lascañas.com

La composición sonora de esta escena toma protagonismo en los primeros tres minutos para presentar en una toma trasera, al conductor de un antiguo ómnibus que tiene el vidrio frontal quebrado, mientras ingresa a *Fraylandia, la ciudad de los niños*, según anuncia el cartel del parque de diversiones. Este parque se encuentra en el

Balneario Las Cañas, 8 kilómetros al sur de la ciudad de Fray Bentos sobre la margen del Río Uruguay, y a 17 Kilómetros de la cabecera uruguaya del Puente Internacional General San Martín. El título del documental se refiere a este parque infantil denominado *Fraylandia*, ubicado en el Balneario “Las Cañas”, que se encuentra junto al Centro Poblado, detrás del Parador “El Entorno”. Este parque está formado por numerosos juegos para niños, como sube y baja, hamacas para niños y para bebés, palomitas de maíz, toboganes grandes y chicos, calesitas, pasamanos, estructuras de caños de hierro para trepar, barcos de metal donde los niños pasan un largo rato agradable jugando mientras los mayores pueden dedicarse al mate o la charla sin que los chicos molesten. A la tarde cuando el sol ya no es tan intenso es uno de los paseos elegidos por visitantes y lugareños, para pasar un buen momento. Incluso fuera de temporada de verano todos los fines de semana, especialmente los domingos, concurren muchas familias con sus niños ya que es un lindo lugar de entretenimiento para los más chicos. Así se presenta el parque de diversiones en la página web del lugar, Las Cañas, comentando “Queremos mostrar por un tiempo más como era Fraylandia hasta hace poco”²⁶. El contexto geográfico es verde, una zona con campo. Del vehículo descienden personas mayores que se reúnen y saludan al compás de la música, a las señoras que sonríen y se divierten rodando en una calesita. Al compás de ese efecto circular, aparecen risas y voces como parte de la diégesis. La relación de la música en esta escena es importante ya que adelanta un tono de dramatización y los estilos que este documental presenta. La imagen apoyada por la música anticipa características de la tragedia y de la comedia, en una dialógica dada entre la nostalgia y las ilusiones. La comedia es uno de los más prolíficos y populares géneros cinematográficos. El cine cómico es uno de los primeros géneros que se desarrolla en este medio desde el mismo momento de su nacimiento con la primera película cómica “El regador regado” de los Hermanos Lumière. *Fraylandia* presenta situaciones de humor en las que se intenta provocar la risa de la audiencia o atraer a través de las historias dadas en una escala territorial microlocal. Pero de la mano de la comedia, está la tragedia, parte del refrán que le da leitmotiv a su presentación oficial, en un juego de hibridaciones de modos y de estilo, de tonos, y de variadas narrativas para transmitir a partir de estas historias, el conflicto dado durante tantos años.

²⁶ www.lascañas.com

En el minuto 13:33 se presenta a Mirta, personaje principal, recorriendo la ciudad de Fray Bentos en su moto. La Acción Dálmata o Partido Nacional Dálmata fueron partidos políticos que apoyaron la idea de una autonomía para Dalmacia dentro de Croacia en los años 90 del siglo XIX. Es muy interesante el relato del director citado con anterioridad ya que trae al filme una fuerte connotación histórico-cultural presente y correlativa a los tiempos del Barrio Anglo, en alusión directa a este pasado de identidades que de alguna manera parece retornar con la presencia de UPM. Este tema, emergente en estos niveles de lo sonoro y musical, remite, dentro del filme, a esta parte de la historia de una Dalmacia autónoma (Dilas, Aleksa, 1991), hecho que fue largamente debatido antes de la creación del Estado de los eslovenos, serbios y croata y luego Reino de Yugoslavia en 1918, debido a las divisiones internas entre las diferentes propuestas por una Dalmacia autónoma sobre la idea de fusionar la región con los territorios que componían el anterior Reino de Croacia-Eslavonia. Varias fueron tales propuestas para la autonomía de Dalmacia dentro de Yugoslavia por parte de los dálmatas a los Partisanos Yugoslavos durante la Segunda Guerra Mundial, sin embargo dichas propuestas tuvieron una fuerte oposición por parte de los comunistas croatas, y las propuestas fueron posteriormente abandonadas. Haciendo énfasis en los elementos sonoros del minuto 15:27, en el que la escena presenta las cartas enviadas entre Mirta y Dussan, y en la que se destaca una toma en la que puede observarse una ventana empañada por la lluvia que corre en Fray Bentos.



Figura 60: Ventana empañada. Fuente: Fotograma

Luego, un sonido que viene del agua, la cámara muestra el piso de cemento²⁷, bañado por el agua y el sonido cayendo materializado en el golpe de las gotas de lluvia que cae y choca contra él. La imagen a través de la ventana crea una atmósfera de condensación húmeda, una ventana al mundo que enmarca un vidrio empañado en el que se retrata la ciudad y la planta industrial figurando de fondo. A nivel conceptual, la ventana remite a aquellos primeros encuadres pictóricos de la pintura renacentista según los principios establecidos por Leon Battista Alberti, uno de los primeros teóricos de la perspectiva en cuyo Tratado de pintura (1435) se refiere al cuadro como “una ventana abierta a la historia”. El concepto de historia empleado por Alberti²⁸, que se presta a numerosas interpretaciones, es abordado a partir de las reflexiones de Erwin Panofsky en torno a la perspectiva como “forma simbólica”, avanzando hacia una hipótesis en torno al carácter simbólico de la configuración y representación del tiempo en el cuadro-ventana albertiano. En su famoso tratado, Alberti habla del cuadro como de “una ventana abierta a *la istoria*”, donde la *istoria* quizás no sea exactamente el relato, la anécdota o el tema del cuadro sino más bien, como ha señalado Jean-Louis Schefer, traductor del tratado de Alberti al francés, “el objeto mismo de la pintura”, vale decir, “lo que puede ser objeto de una narración o de una descripción” (Schefer, 115)²⁹. En una primera instancia se muestran los techos de las casas de la ciudad, típicos a dos aguas, bien característicos de la zona y que hacen reflejo de un pasado histórico que es también, estético, en esa doble dimensión que relaciona a la ciudad con sus fases, es el caso de los techos como huella, patrimonializados, casi intocables, sin capacidad visible para el reciclaje urbanístico o para una re escritura a partir de las necesidades de quienes habitan la ciudad hoy. La imagen prototípica de estas casas en deterioro, se entreteje con la vegetación, también tan característica de la zona, testimonio natural y en gran parte herencia de la primera inmigración inglesa de la época de formación del Barrio Anglo;

²⁷ El cemento es un conglomerado formado a partir de una mezcla de caliza y arcilla calcinada y posteriormente molidas, que tiene la propiedad de endurecerse después de ponerse en contacto con el agua. El producto resultante de la molienda de estas rocas es llamado clinker y se convierte en cemento cuando se le agrega una pequeña cantidad de yeso para evitar la contracción de la mezcla al fraguar cuando se le añade agua y endurecerse posteriormente. Mezclado con agregados pétreos (grava y arena) y agua, crea una mezcla uniforme, maleable y plástica que fragua y se endurece, adquiriendo consistencia pétreo, denominada concreto u hormigón. Su uso está muy generalizado en la construcción y la ingeniería civil.

²⁸ Alberti, León Battista. *Tratado de pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

²⁹ Schefer, Jean Louis. “Préface”, en Leon Battista Alberti, *De pictura (1435) / De la peinture*. Paris: Éditions Macula, 2014

La flora y la fauna están muy presentes en el documental a nivel sonoro, así es el caso del minuto 55:03 en el que se muestra la ciudad, el río y la planta en una imagen nocturna que bien podría ser una postal de ese paisaje industrial en la que el sonido predominante son los grillos. Esta toma anticipa el final del largometraje y presenta la siguiente escena nocturna. Es ésta una vegetación frondosa y abundante, de palmeras altas que condecoran los caminos mezcladas con la típica vegetación autóctona de la región como ser árboles autóctonos como Palo de Brasil, limonero, guayaba, Falsa acacia, Monilla, lila, roble bicolor, cedro de Virginia, roble australiano, ciprés de Monterrey, aligustre del Japón, níspero del Japón, Catalpa, pistacho chino, olivo, arce japonés, adelfa, tejo, tamarisco. Estos árboles emblemáticos contribuyen a la identidad verde de la ciudad, ofreciendo belleza estética, significado cultural y beneficios ecológicos. Todas estas dinámicas han dejado sus huellas en el paisaje, las materialidades existentes y sus estados de deterioro y conservación, en un escenario claramente heterotópico(Foucault,1999). Los nuevos usos reales de las viejas instalaciones fabriles y las potencialidades virtuales de proyectos en marcha y otros por generar permiten diseñar nuevas espacialidades donde conviven diferentes temporalidades. Se trata de un proceso donde se va pasando, como lo expresó una de las participantes de nuestros talleres, de la matanza interminable principalmente de vacunos y su procesamiento, a un polo universitario de innovación tecnológica y otras formas creativas de conocimiento en pleno desarrollo: el Instituto Tecnológico Regional Suroeste, sede de la joven Universidad Tecnológica, instalado en pleno paisaje industrial patrimonial de la Unesco(Pedrosian, Gucci, Urgoite, 2022).

En el minuto 38 se muestran hombres y niños que suben a un camión en el que hay una volqueta de desechos de Botnia que éstos recogen para reciclar las herramientas que se descartan de la fábrica. El sonido a metales es predominante. Los elementos que figuran en esta escena son cajones de madera con objetos metálicos como clavos, tornillos, tuercas y todo tipo de engranaje industrial.



Figura 61, 62: Imágenes de reciclaje de objetos descartados por UPM. Fuente: Fotogramas

En el minuto 44:11, escena en la que William y Mirta salen de pesca al río, suena la canción compuesta por Gabo Ferro, denominada “Solo tenemos ciencia”, de la que cabe destacar su letra:

El mundo es puro anzuelo pero mi boca es mía, tras tantos aguaceros la pesca viene siendo sencilla; nosotros lo sabemos... volamos siempre las aguas frías. Desde la costa los pescadores no paran de tirar líneas; los más valientes entran al agua con redes negras muy finas... ya ves lo que hace al pez no es el agua, es su sed en lo que elija. La Verdad tantas veces ya viene siendo bastante poco. ¿Tan pobres somos que solo hay ciencia frente a tanto dolor? La marca de los arpones resalta el brillo de tus pupilas, cuando mirás de frente se hace del cielo otro mar arriba, mar abajo y arriba no hay pescadores si no hay orilla. La Verdad tantas veces ya viene siendo bastante poco. ¿Tan pobres somos que solo hay ciencia frente a tanto dolor?

Los directores escogen esta canción para anticipar la resolución de la historia de amor entre Mirta y Dussan, que comienza a disolverse por causa de la distancia geográfica y el contexto amoroso actual de Mirta. Dussan de regreso a Croacia, le transmite a Mirta a través de la voz de ella que lee en voz alta dentro la diégesis, mientras la música suena, acompañando las palabras de una paulatina despedida a través de cartas manuscritas. El tono de Dussan es de desesperación e intenta bajo promesas

futuras, lograr un reencuentro por su posible segundo retorno a la ciudad. Pero Mirta parece haber tomado una decisión. El largometraje culmina con la escena en la que William le propone matrimonio a Mirta, la canción que suena es una canción de Gabo Ferro titulada “Cuando el amor no entra”, de tonos alegres reforzada por las imágenes. Claramente este es un filme caracterizado por la comedia y la tragedia, es casi una novela, en el que los límites del género documental se expanden hacia otros lugares en donde la ficcionalización a través de esta historia de Mirta, es notoria.



Figura 63:Rostros Mirta y William festejando.Fuente:fotograma

4.2.9 Voz: Figura del narrador

El narrador está dado en primera persona puesto que es parte del filme. Las voces en primera persona se dan a través de la variedad de personajes, y en la medida que se presentan durante el largometraje, se reconocen las voces y las posturas presentes en el documental. La figura del narrador en primera persona refleja el pensamiento por la voz que escuchamos en el filme, perteneciente al relato de cada personaje que actúa como testigo o protagonista en la narración, la cual se entrama a través del relato de los personajes. Por otro lado, se presenta la voz en primera y tercera persona, diversas historias de vida dentro del documental, diversas voces que se expresan y describen su contexto como parte del fenómeno de la planta. Sandra es quien hace mayor uso de la voz en tercera persona.

La historia se muestra y se ve, sin ningún tipo de voz en off ni narrador claro. Es decir, en este caso hay un meganarrador (el guionista), pero a nivel conceptual. Si hace bien su trabajo, no deberíamos reparar en él. Aunque luego ya puede que el director de la película introduzca un punto de vista que sí nos haga conscientes de que detrás hay un autor. La voz narrativa se desarrolla, por un lado, en primera persona, al momento en que sus protagonistas son testigos del fenómeno en flujo de pensamientos. Asimismo se utiliza la tercera persona cuando se refieren a otros sujetos dentro de sus relatos.

4.2.10 Planos

Los planos más frecuentes en este caso de estudio documental son los planos generales, plano americano y plano medio. Un ejemplo del plano medio se da en las representaciones de Sandra cuando ejerce su profesión en la radio. Este tipo de plano mediano (llamado también plano sagital y medio o medio sagital, medial o medio, en terminología Anatómica: *planum medianu*, es un plano sagital especial que, siendo perpendicular al suelo, pasa exactamente por la mitad del cuerpo, dividiéndolo en dos partes iguales, derecha e izquierda. Este plano es un tanto más cerrado que el americano y es utilizado mayormente en retratos y moda, es un plano que aporta un sentido de mayor intimidad, ya que se está más cerca del sujeto. El rostro será protagonista, al igual que los brazos y manos mostrando al sujeto desde la cintura.

En la figura 64 se presenta a Sandra Dodera mientras ingresa a la radio de Fray Bentos donde trabaja. En esta escena, la periodista comenta irónicamente “en Gualeguaychú piden que Botnia demuestre que no es responsable de la reacción alérgica...”, en la que ésta misma comenta al respecto y deja clara su postura ante quienes militan y el discurso que defienden. En este sentido Dodera profundiza sus tonos de ironía alegando “ Sabés lo que a mí me encantaría, por un día, ser piquetera. ¡Ay! ¿Sabés qué haría yo si fuera piquetera? Por unas horas me rascaría las partes íntimas, sentada en una reposera, piernas abiertas, allá en el piquete de Arroyo Verde, sin hacer nada”. La imagen creada sobre las personas manifestantes es una imagen de desagrado, irónica al límite de lo paradójico, en el que los tonos se elevan ya cruzando los límites del respeto. Por la postura de los brazos de Sandra puede notarse una actitud

en defensa de su voz, se refleja que ha sido criticada por el uso y la disposición de sus palabras.



Figura 64: Sandra Dodera. Fuente: Cinemateca Uruguay

Por otro lado, podemos observar dentro de las representaciones de Sandra, un primer plano cerrado, en el que ingresamos en un nivel más íntimo con el que podemos deducir los sentimientos, centrarnos en la mirada, la expresión. Este tipo de plano cinematográfico corta la escena aproximadamente desde los hombros de la protagonista hasta por encima de la cabeza. En este tipo de planos cinematográficos vemos la expresión de los personajes: sus emociones y gestos, es decir, son planos expresivos. Estos planos cortos son puestos de manifiesto a través del Primer Plano (PP), el Primerísimo Primer Plano (PPP) y el Plano detalle (PD). El siguiente fotograma corresponde a un primer plano cerrado ya que además de mostrarnos el rostro de Sandra, podemos observar que hay agua a su alrededor en la que ella está inmersa.



Figura 65: Primer plano Sandra. Fuente: Fotograma extraído

Si bien no abunda en este caso, se puede observar el uso específico de un primerísimo primer plano al mostrar a Mirta en el Río Uruguay, escena en la que, además, predomina el sonido a partir de la sonorización de una de las composiciones de Gabo Ferro. Es este un tipo de plano que se caracteriza por encuadrar al sujeto desde la frente hasta la barbilla. Es muy utilizado en cine, fotografía y cómic, y se caracteriza por su dramatismo y emoción debido a la cercanía con el rostro del sujeto.



Figura 66: PPP de Mirta. Fuente: Fotograma

Analizando, por un lado, de forma analógica, la representación en Sandra con la de Mirta, es interesante como es dada la relación del agua con la expresión de estas actrices. El elemento agua es el medio por excelencia para la transmisión de los discursos presentes, como elemento que predomina y abunda en el caso central. En ambos casos, cada una parece ser símbolo de aguas personificadas, Sandra representa el

agua de la piscina, mientras que Mirta es representada como el Río Uruguay, por la selección de los directores de sus escenas más fuertes y cargadas de sentidos.



Figura 67, 68: Mirta y el Río Uruguay; Sandra en la piscina. Fuente: Fotograma extraído.

Plano general

Este tipo de plano abunda en las situaciones que se muestra el puente y todo lo que sucede alrededor del mismo. Estos planos son abiertos, se muestra el paisaje de manera amplia y panorámica, así como el lugar y espacio físico donde el conflicto y el territorio en disputa están situados. En el minuto seis, se presenta al grupo de manifestantes en el puente de Gualeguaychú, y la cámara pasa de un plano general abierto a uno más cerrado y medio, en el que un asambleísta argentino detiene a un conductor en uno de los autos en el puente para preguntarle hacia dónde va y controlar su regreso. La toma de control por parte de las y los asambleístas durante los 45 días implicó todo un movimiento habitacional, familiar, social, y claramente, político. Los autos debieron detenerse para ser cuestionados sus movimientos al cruzar de un país a otro. En esta escena le piden a Estela (llamándola “Uruguaya”) para que ingrese al auto y guíe al conductor a conocer y sacar fotos, pero con la condición de regresar, ya que en palabras del asambleísta que controla el pasaje del puente, para el otro lado no se puede pasar. La escena termina con un plano abierto nuevamente. Así, a continuación observamos dos fotogramas de planos abiertos, uno diurno, otro nocturno, en el que la panorámica general es mostrada. La figura 67 y 68 hacen reflejo de este tipo de planos que ubican a la audiencia en el lugar, conociendo su contexto y creándose un imaginario de lo que sucede allí.



Figura 69:Upm vista nocturna.Fuente:fotograma



Figura 70:Manifestantes argentina/os.Fuente:El Observador

En otras ocasiones el director hace uso del recurso de otros planos. El plano americano es un plano medio algo más largo que el sagital y que toma como referencia la figura humana. El límite superior de este encuadre está a unos centímetros de la cabeza, mientras que el límite inferior está, más o menos, a la altura de las rodillas del personaje. Los antecedentes del término y de la conceptualización de este plano toma origen en los tiempos de las películas del género Western o, como también las llamamos, de indios y vaqueros. En estas películas era importante que las armas que llevaban los protagonistas en las cartucheras, a la cintura un poco caídas, se vieran suficientemente bien, y esto es lo que marcaba la línea de corte. El plano americano corta al protagonista aproximadamente a la altura de la rodilla o por el muslo. Algunos lo llaman también plano tres cuartos. Es ideal para encuadrar en la fotografía a varias

personas interactuando como podemos observar a continuación a la pareja finlandesa en esta toma. Además, el director acude al ángulo(contrapicado) que involucra una estratégica posición de la cámara con los actores, en este caso, el sentido que este ángulo le otorga a la imagen refiere se da en referencia a darle mayor importancia o superioridad al sujeto, maximizando a los personajes. Esta imagen de la pareja inversora tirándose a su piscina, crea esta sensación de que, incluso, se podrían caer encima nuestro.



Figura 71:Familia finlandesa.Fuente:Youtube.com

4.2.11 Ángulos: Normal, picado, contrapicado

La presencia de los ángulos nos da referencias de significación para nuestra percepción de aquello que observamos en el cine. Los ángulos de cámara nos indican cómo quiere el director y/o fotógrafo que el espectador perciba a los personajes, pues no es lo mismo ver a alguien desde arriba, que desde abajo, de perfil o de frente.

A continuación observamos un ángulo picado que es utilizado en el caso de la figura a continuación, para representar la zona donde el conflicto se sitúa, el puente

como un medio entre ambos territorios. El director accede a equipamiento y ciertos dispositivos tecnológicos de mejor calidad una vez otorgado el fondo de FONA y es a partir de este momento que los directores consiguen solicitar un avión para registrar este tipo de toma. La intención del ángulo picado es la de transmitir inferioridad, debilidad, disminuir el peso visual de los objetos u objetos fotografiados o minimizar lo que se ve. Este ángulo funciona para que una persona parezca más corta o un producto se vea más pequeño ya que está a una altura superior del sujeto que vamos a fotografiar. Cada vez que se muestra el puente lindero entre los dos países, o el mismo es representado con la multitud de las y los manifestantes, se hace uso de este tipo de angulación. El efecto que este recurso angular genera es el de encontrar una gran masa de sujetos manifestantes en la que no se distinguen por su propia aglomeración que la compone. Esta visión de un todo homogéneo hace representación de una totalidad con sus diseños y estilos de reunión, un grupo que comparte la misma motivación que los lleva buscar formas de organización y hallar sincronías en los valores que defienden.



Figura 72: Ángulo picado del puente. Fuente: Fotograma

Por otro lado, el director utiliza el ángulo contrapicado para mostrar los tanques, calderas y las chimeneas humeantes de la fábrica pastera industrial. Como se comentó anteriormente, este tipo de ángulo le da supremacía al objeto que se muestra, en un efecto de engrandecimiento de lo que se encuadra. El sonido es predominante al representar a la gran criatura industrial.



Figura 73: Toma en ángulo contrapicado. Fuente:Fotograma

Seguido a esta toma, en el minuto 36 comienzan a chirriar los sonidos de los metales en funcionamiento, mientras la cámara efectúa un paneo de derecha a izquierda para mostrar los tubos metálicos en el que puede observarse un travelling que luego pasa de los tubos a los cilindros de madera talada de los troncos de eucaliptos, apilados ya en un ángulo normal.



Figura 74: Toma en ángulo normal.Fuente:Fotograma

4.2.12 Montaje

Montaje narrativo.

Montaje expresivo.

Montaje ideológico.

Montaje creativo.

Montaje poético.

El montaje es el proceso que se utiliza para ordenar los planos y secuencias de una película, de forma que el espectador los vea tal y cómo quiere el director. La manera de colocar los diversos planos puede cambiar completamente el sentido, y por lo tanto el mensaje, de una película. En el montaje se hace casi toda la película. Se cambian secuencias, se suprime lo que no gusta, se añade o se acorta el ritmo. Se empalman, según el orden del guión, los fragmentos (rush) que han constituido una filmación, ya que normalmente se filma en el orden que marcan las circunstancias de dirección y producción o las debidas a la disponibilidad de los actores y a causas climatológicas o de estación. El proceso utilizado para ordenar los planos y secuencias de este documental se ha dado de forma que el espectador vea tal y cómo quiere el director ya que la manera de colocar los diversos planos ha potenciado algunos sentidos o historias, es el caso de la selección de la historia de amor que queda puesta como nodo principal y eje-guía dentro del relato. De acuerdo a lo dialogado con uno de los directores del filme, el proceso de rodaje se fué sucediendo durante los años, planteando y replanteando la selección de los personajes, así como de organizar los días de rodaje y coordinar el viaje a la ciudad que les llevaba varias horas. Conseguir acuerdos y fondos para equipamiento, estadías, y continuar no fué tarea simple. Según comenta Sebastián Mayayo, uno de sus directores:

Fuimos la primera vez en el 2007, la primera vez ni filmamos, creo que sacamos unas fotos, y era mucha charla con la gente porque no teníamos ni idea y un poco me está pasando ahora con otra experiencia con el proyecto con esta planta, te lleva mucho tiempo de conversar y mirar, ir, rebotar y replantearte las cosas.(Mayayo, 2021)

El director afirma que no existe la objetividad, si bien se mantiene cierta distancia con los personajes y con las situaciones, se tiene una mirada de las cosas pero la idea es, más que para juzgar sino para ver cómo se desarrolla con cercanía y con los personajes que te permita acceder a cosas que no es solo la entrevista, y nada más, queremos estar, si es necesario en la intimidad, estar ahí, si es necesario estar lo más cerca posible pero no hay una mirada.(Mayayo, 2021)

Al respecto del punto de vista en el cine documental ambiental, Mayayo comenta que le resultó extraño, que al estrenar el largometraje, el periódico nacional *La Diaria* emite una nota sobre el cine militante en el que el director recuerda el tono expresado sobre la idea de que este era un caso militante, y ellos, directores políticos. Si bien las críticas pasaron por ciertas sutilezas, Mayayo acepta que se perciben posturas y miradas dentro de este caso cinematográfico ambiental, si bien confiesa no ha sido éste su objetivo. Este documental presenta operaciones posteriores en lo que refiere a la organización de sus elementos, es decir, el montaje, a través del cual se modifica el orden de las secuencias, sobre todo en el eje temporal, por todo lo ya expresado anteriormente, al respecto del cómo se dio el proceso de producción, lo cual tuvo una gran influencia en las decisiones finales de postproducción. Así describe Sebastián Mayayo cómo fue el proceso y cuáles han sido sus antecedentes para la toma de decisiones:

No estaba planificado desde un principio y nos fue interesante la forma de abordarlo también se fue generando en el camino y nos dimos cuenta que esa forma, esa mirada nos implicaba un tratamiento que iba a ser mucho más complejo que ir 3, 4, 5 veces y haces las entrevistas, tenés tomas buenas y ya está, pero entrábamos en un camino que iba a llevar muchísimo tiempo.(Mayayo, 2021)

En *Fraylandia* presenta un *montaje creativo*, el orden no depende ni toma en cuenta una cronología determinada como recurso cinematográfico, sino como una operación totalmente nueva, que tratará de dar coherencia, ritmo, acción y belleza a la obra filmica. Esto permite la posibilidad de narraciones asincrónicas, esto es, revirtiendo el orden espacio temporal y la manera como han ocurrido las cosas, con la finalidad de enfatizar situaciones específicas o impactar al espectador, como muestras

de las posibilidades del lenguaje cinematográfico (Bucio, Yurixhi Manriquez; Urquijo, Pedro. 2018). Las posibilidades narrativas son tan extensas como nuestra imaginación; sin embargo, cabe recordar que cualquier narrativa cinematográfica, pertenece a un contexto social-político y cultural específico.

4.2.13 Modos del cine (modalidad expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa (interactiva), performativa).

El director sostiene que su largometraje es de corte documental de *no ficción*³⁰, entendiendo por éste término, un género literario caracterizado por el empleo de la exposición de un contenido verídico, que se caracteriza por generar una descripción, narración o argumentación basada en hechos reales. La no ficción trata de ser fiel a la realidad con el objetivo de divulgar, informar o educar sobre un tema concreto. A pesar de centrarse en hechos documentados, un texto literario de no ficción puede ser subjetivo u objetivo, dependiendo del enfoque que le quiera dar el autor. Desde sus antecedentes, el género de no ficción, en su etapa más temprana, tomaba la forma de libros de contabilidad, cuentas cronológicas, legislación, cartas y otros documentos primarios. Con el tiempo, estos formatos prácticos se convirtieron en géneros específicos, que incluyen la biografía, la autobiografía y las memorias. Varios textos cotidianos modernos también entran en la categoría de no ficción como los periódicos, las revistas, así como manuales de instrucciones son textos de no ficción que un lector puede encontrar con regularidad. Aunque la no ficción se basa en la verdad, esto no significa que esté libre de prejuicios. Gran parte de la no ficción está influenciada por la perspectiva del escritor. Al igual que en la ficción, la elección de palabras y la estructura de las oraciones juegan un papel importante en la transmisión de los sutiles sesgos del escritor de no ficción. En este sentido, la no ficción también incluye piezas basadas en opiniones, como editoriales y discursos. El escocés John Grierson, considerado el padre del documental, propuso en un manifiesto de 1932 (“Principios del documental”) la ontología y el valor del cine de no ficción. En él ponderaba “las historias verdaderas con escenas en vivo” como la “mejor pauta para una interpretación del mundo moderno” y

³⁰ La no ficción literaria es un subconjunto de obras de no ficción que incorpora los elementos estilísticos y creativos que se encuentran más comúnmente en la ficción. La no ficción literaria incluye los elementos de escenario, personaje, trama y tema.

subrayaba su capacidad extraordinaria para amplificar “el movimiento formado por la tradición o que el tiempo ha ido creando poco a poco”; hacía una propuesta filosófica en la que establecía la equivalencia entre lo real y lo verdadero. Como productor y realizador se dio a la tarea de registrar actividades y costumbres en parajes diversos y distantes. El conjunto permitía una mejor comprensión del fenómeno humano: el cine como un medio de investigación antropológica. En adelante, el documental que cabría calificar como etnográfico ha dejado ver una flexibilidad y una imaginación prodigiosas. Va más allá del registro del folclore y busca más que la memoriosa conservación; toma distancia de lo documentado, pero también penetra en la intimidad y cabe el ensayo, lo mismo que la poesía. Lo mismo en Vertov, quien considera que el cine documental retrata un hecho. El cine de Vertov estaba militarmente a favor de la no ficción, y militarmente en contra de la ficción. Con su obra “El hombre de la cámara”, la cual tiene una edición compleja, él mismo quería mostrar que la no ficción, contrario a lo que se piensa, puede ser más creativa, dinámica, interesante y más cargada que la ficción, transformando el imaginario y la idea de que del documental se había establecido como aburrido, por sus antecedentes históricos. En este sentido, se puede usar la cámara para explorar el mundo, y crear diferentes tipos de arreglo de imagen y sonido, que no dependen de los viejos estereotipos narrativos o de personajes de la época pre-revolucionaria rusa. Dziga Vertov³¹ afirmó que la cámara debía ser un instrumento para captar en la realidad normal lo que el ojo humano no ve, así como el telescopio ayuda a ver lo infinitamente lejano o el microscopio lo infinitamente pequeño. Por lo anterior su sugestiva teoría sobre el documental se llamó “Cine Ojo” y junto a ella consideró que debía ayudar a construir a la sociedad socialista soviética, en la que él vivía mostrándole al pueblo la verdad de lo que sucedía. Tanto así que su obra principal es una serie de noticiarios tipo documental, producida bajo el nombre de “Kino Pravda” o cine verdad.

En *Fraylandia* se presenta el estilo de una narrativa literaria colmada de dramatizaciones, que en comentarios del director, en este caso se persiguió un reflejo neutral de las realidades representadas, dejando abierta a la audiencia las posibilidades de la interpretación, tal como lo afirmó en la entrevista realizada durante el trabajo de

³¹ vertov, D. (1924/1974): Conjunto de escritos originalmente en ruso y traducido al español por Joaquín Jordá como “Memorias de un cineasta bolchevique”. Barcelona, Labor.

campo a uno de sus directores. Es en este sentido, que en términos de tratamiento, el largometraje quisiera acercarse, en sus intentos de registro, al *modo observacional*, debido a sus intenciones iniciales de neutralidad, si bien posteriormente, el proceso y las críticas posteriores recibidas fueron muy diferentes. La característica principal de este modo, basado en las acepciones de Bill Nichols, es el de una neutralidad aparente promovida por el auge de la descripción basada en la observación de la sociología de finales de los cincuenta, así como la fascinación por la vida diaria. Tanto en la teoría como en la práctica de Vertov se percibe una noción de verdad de tipo ontológico, es decir, de afirmación de la existencia de una realidad independientemente de las representaciones que nos hagamos de ella. “El Hombre de la cámara” (1922), hecho obra maestra para el cine mundial desde el punto de vista de su logro plástico y narrativo, relato en el cual, para empezar, empleó una estrategia narrativa, consistente en mostrar a un camarógrafo recorriendo diversos lugares del campo y la ciudad, lo cual además de revelar admirable misticismo y profunda confianza en la fuerza comunicativa y pedagógica del cine, pone en evidencia la relación entre su ingeniosa subjetividad artística y la pretensión de objetividad de la realidad social, que en este caso queda sometida a la primera. El director comenta que le interesa el tema de la mirada en el cine, porque considera que la hay, y que, luego, está lo que opina la gente. S.M recuerda:

Comentarios con detalles muy precisos de personas medioambientalistas, o comentarios como “está buenísima porque es objetiva, y ¡no es objetiva! y hay otra que te dice que sos militante. Hay miradas de todo tipo, gente que te dice ¡Qué bueno cómo le ganamos a los argentinos!, yo creo que es más rico eso, mucha gente lo que hace es reforzar su visión a través de la película, que es raro porque a veces son cosas totalmente opuestas. Un amigo me dice “le faltó fuerza” y le digo “y bueno pero no es un panfleto, no es propaganda.”(Mayayo, 2021)

En esta posmodernidad, el gusto por la experimentación y por llevar al límite las formas literarias fijadas por la tradición ha convergido en la deformación y el desvanecimiento de sus límites. Entre muchos factores, debemos señalar como

culpables los discursos ajenos a lo literario e incluso, a veces, a lo puramente textual que ejercen gran influencia sobre lo que hasta hoy hemos denominado “literatura”. Nos encontramos insertos en una “galaxia discursiva”, como apunta Tomás Albaladejo (2009), en la que todos los discursos se ven imbricados entre sí y dan lugar a formas híbridas de difícil definición dentro del paradigma clásico de la literatura. Se trata de manifestaciones cuya naturaleza se encuentra a caballo entre la crónica periodística y la narrativa novelesca literaria. Francisco Álamo Felices las describe como obras en las que “los temas narrados aparecen ficcionalizados y dentro de cuya estructura el ‘yo narrador’ refiere un suceso, más o menos relacionado con su quehacer cotidiano, que le sirve como un motivo de análisis o crítica” y apunta que se encuentran muy próximas a la autoficción en la medida en que, como ella, difuminan la frontera entre lo ficcional y la pura realidad. Esto se debe a que, para su construcción, la o el autor del relato suele llevar a cabo, de forma previa, un complicado y meticuloso proceso de investigación con el que pretende justificar que los hechos que narra ocurrieron en el pasado real, por lo que la novela resultante es un producto con un muy alto grado de mimesis con nuestra realidad efectiva (Álamo Felices, 2014). Si bien la combinación de formas narrativas es admitida y evidente, en *Fraylandia* predominan los recursos de la *Modalidad participativa o interactiva* ya que en este largometraje se narra el conflicto a partir de la voz de sus personajes lo que se corresponde con la modalidad participativa (Nichols, Bill, 1991) del documental, puesto que se reconoce la relación entre el realizador y el sujeto filmado. Esta interacción con los sujetos en el proceso de construcción mediática corresponde al eje de la modalidad participativa. Tiene su fundamento en el encuentro del realizador con el sujeto-objeto del filme. Supone un involucramiento del individuo filmado con la práctica de su representación. Invierte a un personaje específico con cualidades del autor-persona (aquel-que-filma) que interactúa con una realidad determinada. Ello provoca una sensación de inmersión en el mundo histórico y vigoriza la impresión de veracidad de la obra. Narrador implícito, en un lugar y tiempo específico desde un “Yo-estuve-allí”, este modo que surge en los años 60 (Nichols, 1991). El director se convierte en investigador y entra en un ámbito desconocido, participa e interactúa en la vida de los demás, gana la experiencia directa y profunda y la refleja a partir del cine. Este caso, enmarcado en el campo de la antropología visual, se clasifica dentro del cine ambiental etnográfico, sobre el cual se

ha centrado principalmente el análisis. El cine etnográfico consiste en producciones con una marcada orientación pedagógica o de divulgación sobre las formas de vida de los distintos grupos humanos, permitiendo la colaboración entre productores cinematográficos y antropólogos. Este género se preocupa por la representación visual de las culturas, por la comunicación de la variabilidad cultural, los problemas sociales o la descripción de rituales, mitos y creencias de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas (Piera, Elisenda Ardévol, 2005). Es importante considerar al cine como herramienta para explorar, estudiar y comunicar las relaciones entre la sociedad y la naturaleza. En ese sentido, este caso presenta como subtema, una historia de amor dividida entre dos hombres, combinando temáticas como el amor, el medio ambiente y la política en el marco del conflicto.

4.2.14 Estilo (clasificaciones)

Fraylandia presenta características de la comedia y de la tragedia. En palabras de uno de sus directores, Sebastián Mayayo “Ayer una tragedia, hoy una comedia”, no solo por lo que logra mostrar el documental, sino también porque la distancia temporal permite ver los eventos con otra óptica, reconociendo que fue un gran drama, pero que al mismo tiempo está rodeado de personajes pintorescos. Existen posturas que se centran y optan por considerar al documental como un conjunto complejo centrando su perspectiva en la determinación de las características que justifican la inscripción de un texto dentro de esta categoría lúbil y hacen posible ciertos usos de los textos audiovisuales, más allá de la intención inicial de sus autores. La pertinencia de su enfoque se centra, principalmente en la idea de que dentro del campo documental se reconocen socialmente varios géneros diferenciables con claridad, expresando que existe mucha distancia desde el punto de vista de la significación entre la propuesta de un documental de propaganda política, uno etnográfico, uno institucional y uno que reconstruye un momento histórico (Aprea, 2011).

Este es un caso de corte y estilo etnográfico por su correspondencia con el proceso de investigación en el campo, lo que está correlacionado por su metodología. La etnografía implica una observación participante del antropólogo durante un periodo

de tiempo en el que se encuentra en contacto directo con el grupo a estudiar. El trabajo puede complementarse con entrevistas para recabar mayor información y descubrir datos que son inaccesibles a simple vista para una persona que no forma parte de la cultura en cuestión. Es usual que el investigador asuma un rol activo en las actividades cotidianas de la comunidad para involucrarse con la comprensión de la cultura. Estas actividades, además, le permiten pedir explicaciones sobre las acciones y comportamientos a cada uno de los integrantes del grupo estudiado. Se conoce como descripción densa al informe que presenta el antropólogo para detallar las costumbres, prácticas, creencias y mitos de una cultura. Uno de los instrumentos que utilizan los etnógrafos para recolectar datos son las historias de vida. Por otro lado podemos identificar las características del Documental vérité o documental participativo ya que en este tipo de documentales, desarrollado también en los años 60, los personajes hablan directamente a la cámara, involucrando al espectador en la historia. El documentalista interviene de manera explícita en el documental, interactúa con los sujetos y hace evidente el proceso de realización, desde que se genera el contacto con el personaje, hasta que se termina el rodaje. Un ejemplo de este tipo de documental lo dan las realizaciones del norteamericano Michael Moore (Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11) o algunos clásicos de Jean Rouch, en especial el realizado con Edgar Morin, Crónica de un verano.

¿Qué discursos están presentes en el largometraje?

Se cruzan diferentes discursos. Por un lado, aquel que favorece la instalación de la planta se da a través del personaje radial Sandra Doder. La periodista presenta un discurso político no sólo a favor de la planta, sino que ya se trastoca en un ir en contra de quienes manifiestan, creando un imaginario propio de características de vaguedad y vacaciones gratis, al respecto de esto, en el minuto 10:37 Doder comenta en la transmisión radial “No hacen nada. Lo único que hacen es estar ahí de vigilancia, no sé qué hacen. Venir a ver el gigante con el machete debajo del brazo es porque se ve que están envenenadas. Vienen todos los días a oler a Botnia, si Botnia contamina, para qué vas a venir todos los días esta Señora piquetera hasta el puente a oler a Botnia y a ver qué es lo que pasa. Después las corren los ácidos corrosivos de Botnia, que nos las han

derretido. Yo lo único que le tengo que pedir a Botnia es que termine de derretir a esas mujeres con tantas cosas que están denunciando”, mientras uno trabaja las 24 hs del día.”



Figuras 75, 76: Sandra en la piscina. Fuente: Fotograma

En el minuto 6:32 aparece un primer plano de un cartel que cuelga en el puente de Gualeguaychú que dice “Sr. turista, los viajes al puente son: GRATIS. No ofrezca dinero, nos compromete. Gracias. No a las papeleras.” En directa relación puesta con los antecedentes expresados al respecto de diagnosticar y evaluar dónde instalar la planta, cabe poner de relieve estos discursos políticos bien marcados desde el lado argentino. El recurso del dinero como elemento simbólico y como arma de poder y de control sobre los territorios está muy marcado.

En el minuto 6:49: Estela le comenta a la pareja de turistas argentinos que quiere cruzar a conocer el puente mientras lo conduce en el vehículo “es un monstruo, es un inmenso” lo que me llevó directamente a la frase inicial de los manuscritos de Carlos Marx: “Un gran fantasma recorre la ciudad”. Y en el minuto 7, Estela presenta a la planta como “Esa chimenea que vos ves así, tiene 120 metros de altura y tiene 16 metros de diámetro, y mirá cómo la ves, mirá, chiquitita. Y para el otro lado, todo lo que sea para el lado de allá, lo que es Fray Bentos, ¡Es una ciudad, una ciudad, inmenso todo!”. Luego pasa a encender un cigarrillo, aspira, para continuar diciendo “Allá ponen todo barcos con cañones, todo así apuntando para acá. ¡Es horrible ver eso!”. Este es un claro discurso estético-ambiental-político que refiere directamente a esta atmósfera de mundos distópicos en el que los sujetos de ese mundo no se encuentran conformes con

lo que idealizan para su habitar. Del lado argentino se presenta un claro discurso político, representado a través de la voz de los pobladores que cruzan el Río Uruguay del lado argentino, la cámara muestra sus cortes etnográficos, a través de dejar en la superficie las voces que emergen del fenómeno en cuestión, pero también por sus planos, como es en el caso del minuto 7:32 en el que se muestra a Estela, mientras escucha todo este tipo de críticas, a través de un primer plano de su rostro, una oreja, y el sombrero de gaucha, puesto, mientras observa la planta desde la lejanía, desde ese otro lugar.



Figura 77: Estela y turista. Fuente: Fotograma



Figura 78: Cartelería. Fuente: Fotograma

Delia es la vocera de "Asamblea Popular", hace de guía en la organización y las formas de reorganización según acontecen los hechos. En el minuto 33:41 se presenta el grupo en su centro de encuentro, esta es una escena importante ya que se puede observar

cómo reflexionan para continuar en movimiento y sublevación. A través de Delia se plantean nuevos caminos de opciones socio-políticas y de acción. En esta escena se hace referencia a la existencia de uruguayos corruptos, pero que aún quedan uruguayos decentes que quieren el país. En palabras de la vocera tenemos “esa presencia de Botnia que viene a mancillar un lugar como Fray Bentos”, mientras la/os integrantes la aplauden ella sigue expresando su disconformidad y riesgos sobre la planta en el territorio. Delia alude que si bien está Botnia, ha aumentado la pobreza, hay menos trabajo y más enfermedad, y menos posibilidades de desarrollo. “No queremos el aumento de la pobreza, ni la presencia de las multinacionales”, en esta reunión se destacan cualidades calificativas para quienes no apoyan el fenómeno, considerando a éstas personas con valores de honestidad, cariño y decencia. *Fraylandia* finaliza con la escena de una partida de bochas entre la familia finlandesa y colegas uruguayos, escena en la playa frente al río, en la que Hannu y su esposa se dan un baño en el agua, alegando que reconocen vivir en el paraíso.

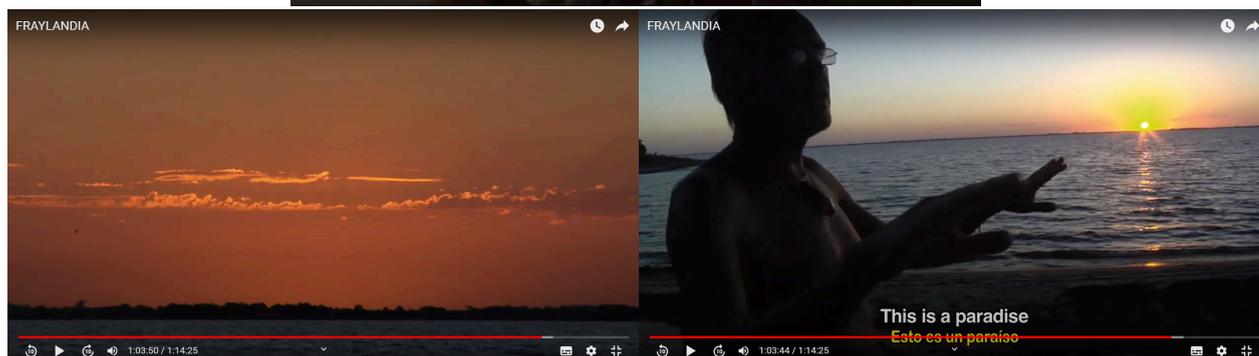


Figura 79,80,81:Delia en asamblea. Hannu y atardecer..Fuente:Fotograma

4.3 Análisis de los casos complementarios

4.3.1 La isla de las flores

Ficha Técnica

Link de acceso a los audiovisuales

La isla de las flores	https://youtu.be/l_rVxAwiVvc?si=IYxiR31tJCnJOk-a
-----------------------	---

Título	La Isla de las Flores
Año	1989
Duración	13 minutos
País	Brasil
Idioma	Portugués
Dirección	Jorge Furtado
Guión	Jorge Furtado
Música	Geraldo Flach
Dirección Artística	Fiapo Barth
Fotografía	Sergio Amon, Roberto Henkin
Reparto	Documental
Formato/ Tipo	35mm / Color
Productora	Casa de Cinema de Porto Alegre
Producción	Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil, Nôra Gulart
Edición	Giba Assis
Género o Categoría	Documental
Sinopsis argumental	Documental que muestra de forma satírica la cruda realidad de la sociedad brasileña de la época, la falta de conciencia, la miseria que lleva a la degradación del ser humano. Considerado uno de los cortometrajes documentales más importantes de la historia, ganador en Berlín y en otros festivales.
Tema	Sátira. Pobreza. Drama social.
Subtema	Residuos.
Premios	<u>1989</u> : Festival de Berlín: Oso de Plata (mejor cortometraje)

Cuadro de Dimensión Simbólica

Guión: Sinopsis argumental - Tema - subtema

La película sobre la que se trabajará se titula "*La isla de las flores*", estrenada en 1989, es un cortometraje de 13 minutos de duración, dirigido por el escritor y guionista Jorge Furtado, cineasta brasileño nacido en Porto Alegre en 1959.

Sinopsis Argumental

Documental que muestra de forma satírica la cruda realidad de la sociedad brasileña de la época, la falta de conciencia, la miseria que lleva a la degradación del ser humano. Considerado uno de los cortometrajes documentales más importantes de la historia, ganador en Berlín y en otros festivales.

Tema

El director parte de la historia de un tomate, desde que se siembra hasta que se tira, así nos presenta los diferentes agentes que participan en esta cadena de consumo y el uso que hacen de sus recursos, incluyendo en ésta a aquellos sujetos excluidos. Dos enunciados que abren una puesta en escena inhabitual, permitiendo que lo que se ponga en juego sea el aparataje retórico con el cual se construye la realidad fílmica. Así, el documental habla de los devenires discursivos desde los cuales se construye la realidad, por medio de una dinámica paradójica de entrecruces categoriales: relaciones inductivas, deductivas, históricas, geográficas, económicas macros y domésticas.

Subtema

La isla de las flores nos muestra cómo funciona la sociedad de consumo y las formas de contaminación en las relaciones existentes en ella desde una mordaz crítica cinematográfica.

Actores y actrices sociales - personajes - protagonistas

El elenco que integró este cortometraje es de:

- Paulo José como narrador
- Ciça Reckziegel como Doña Anete
- Luciana Azevedo como Ana Luízia Nunes

- Irene Schmidt como cliente
- Takahiro Suzuki como Sr. Suzuki

Como bien sabemos, este cortometraje de gran reconocimiento, presenta una explosión de narrativas con el fin de captar la atención de la audiencia, para hacer reconocible una realidad social que se encuentra invisibilizada por la avidez de un sistema económico: El Capitalismo. Este es un caso de no ficción que nos puede ayudar a entender mejor el desconcertante mundo en el que nos ha tocado vivir. Bueno para ser más exacto, el mundo en el que les ha tocado vivir a los habitantes de la Isla de Las Flores que da título a la película. La ficcionalización es un recurso utilizado ya que el director crea puestas en escena para cumplir con el cometido de su discurso como en el caso de la escena de la fábrica de perfumes que fue grabada en el laboratorio de un instituto de secundaria (Colégio Anchieta). Además, cuestiona el valor que se le otorga a los seres humanos y la forma en que la sociedad descarta a aquellos que no son considerados productivos o rentables. Jorge Furtado utiliza un estilo de documental ficticio, combinando imágenes reales con narración en off y una mezcla de ironía y humor negro por momentos inquietante.

El cortometraje comienza en el campo de tomates del Sr. Suzuki, el tomate se vende a un supermercado, donde lo adquiere la Sra. Anete, vendedora de perfumes, junto con un poco de carne de cerdo. Cada intercambio requiere la presencia de dinero, que es, junto con el tomate, el elemento constante de la historia. Entre los personajes, se presenta al Sr. Suzuki, es el primer personaje en aparecer. La primera descripción de este personaje es abordada por su nacionalidad, alegando que los japoneses se distinguen de otros seres humanos por la forma de sus ojos, por su pelo lacio y por sus nombres característicos. El japonés en cuestión se llama Toshiro. Este es un ser humano japonés que comercializa tomates. Así lo expresa el propio guión del cortometraje, emitido a partir de la voz en off llevada a cabo por el actor brasileiro Paulo José:

O senhor Toshiro, apesar de trabalhar cerca de 12 horas por dia, é responsável por uma parte muito pequena desta produção. A utilidade principal do tomate é a alimentação dos seres humanos. O senhor Toshiro é um japonês e, portanto, um ser

humano. No entanto, o senhor Toshiro não planta os tomates com o intuito de comê-los. Quase todos os tomates produzidos pelo senhor Thoshiro são entregues a um supermercado em troca de dinheiro.



Figura 82: Sr. Suzuki. Fuente: Youtube

La señora Anete tiene la intención de preparar una salsa de tomate para acompañar el cerdo pero al considerar inadecuado uno de los tomates del señor Suzuki, lo tira a la basura. Junto con el resto de la basura, el tomate es llevado a la Isla de las Flores (Ilha das Flores), el vertedero de Porto Alegre. Allí se selecciona la materia orgánica que se considera adecuada como alimento para los cerdos. El resto se los da a comer a las mujeres y a los niños pobres. Así se describe a la Sra. Anita en el guión del cortometraje:

Dona Anete é um bípede, mamífero, possui o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. é, portanto, um ser humano. Não sabemos se ela é judia, mas temos quase certeza que ela não é japonesa. Ela veio a este supermercado para, entre outras coisas, trocar seu dinheiro por tomates. Dona Anete obteve seu dinheiro em troca do

trabalho que realiza. Ela utiliza seu telencéfalo altamente desenvolvido e seu polegar opositor para trocar perfumes por dinheiro.



Figura 83:Doña Annette.Fuente:Fotograma

Por otro lado, las mujeres, las niñas y niños de clase baja, marginal que están inmersos en la pobreza son protagonistas centrales en el discurso que Furtado deja evidenciado. Toda la explicación de su lugar social en el mundo y dentro de la cadena económica es llevada a la explicación desde los orígenes de la raza humana y puesta en comparación con las otras especies animales, por la decadencia miserable en la que se acostumbra ubicarla/os, en este sentido, el director hace referencia al desarrollo de nuestro cerebro de la siguiente manera:

Los seres humanos son animales mamíferos y bípedos que distinguen de otros mamíferos, como las ballenas, o bípedos, como el pollo debido principalmente a dos características:el telencéfalo muy desarrollado y el pulgar oponible. El telencéfalo altamente desarrollado permite a los humanos almacenar información, relacionarla, procesarla y comprenderla. El pulgar oponible permite a los humanos pellizcarse los dedos lo que a su vez permite una manipulación de precisión. El telencéfalo

altamente desarrollado combinado con la capacidad de hacer el movimiento de pellizco con los dedos le dio al ser humano la posibilidad de realizar innumerables mejoras en su planeta, entre ellos, plantar tomates. Estas mujeres, niñas y niños son seres humanos, también con telencéfalos y el pulgar muy desarrollado, oponible y sin dinero. Ellas y ellos no tienen dueño y, lo que es peor, son muchos. Porque son muchos, ellos son organizados por los empleados del propietario del cerdo en grupos de diez y se les permite pasar dentro de la valla. Dentro de la valla pueden tomar todos los alimentos que los empleados del propietario del cerdo consideraron inadecuados para el cerdo.

Ana Luizia Nunes es presentada a partir de la historia del papel informando que es un material producido a partir de celulosa. Se necesitan 300 kilos de madera para producir 60 kilos de celulosa. La madera es el material del que se componen los árboles. Los árboles son seres vivos. El papel está industrializado principalmente en forma de hojas, que se utilizan para escribir o envolver. Este documento, por ejemplo, se utilizó para preparar una prueba de Historia en el Liceo Nossa Senhora das Dores y aplicado a la estudiante Ana Luiza Nunes, un ser humano.



Figura 84: Niño en vertedero. Fuente: Fotograma

La Isla de las Flores está ubicada en la margen izquierda del río Guaíba, a pocos kilómetros de Porto Alegre. Allí desechan gran parte de los residuos que se producen en la capital. Esta basura se deposita en tierras propiedad de criadores de cerdos. Tan pronto como la basura se descarga de los camiones, los empleados separan la parte del mismo para el consumo de cerdos. Durante este proceso comienzan a formarse filas de niños y mujeres fuera de la valla, esperando los restos de basura, que utilizan como alimento. Como las colas son muy largas, los empleados organizan grupos de diez personas para que, en un tiempo estipulado de cinco minutos, puedan obtener lo que pueden sacar de la basura. Cuando se acabe el tiempo, este grupo se eliminará, dando paso al siguiente grupo.

Algo a destacar es el hecho de que el director ha sido juzgado por no haber sido fiel en algunas claves de su representación. Entre ellas, la locación fue recreada ya que no se filmó en La isla de las flores sino en Ilha Grande. De acuerdo a la respuesta Furtado, es cierto que tuvo que realizar algunas modificaciones ya que eran una buena estrategia para la materialización de sus intenciones, entre ellas, era más fácil y estético relacionar a las flores con la basura, así es como sucedió la selección del título, a través del cual logró combinar captaciones a la audiencia con frases célebres con las que logró marcar el cortometraje como lo fue “hay pocas flores en la isla de las flores”. Sin embargo, quienes habitaban allí mostraron su indignación ante tal recreación.

Por otro lado, los personajes del cortometraje fueron entrevistados y entrevistadas posteriormente, alegando que su realidad no era tal como se mostraba, ya que no hacían fila para esperar por sus alimentos, ni tampoco la relación del desecho de los alimentos para los cerdos para luego ser opción para humanos, era tal. Los sujetos se mostraron molestos y humillados.

Durante el visionado se observaron los distintos grupos sociales:

Clase obrera Internacional - Terrateniente:Productor Japonés:Sr. Suzuki

Clase obrera Local - Vendedora de perfumes:Doña Anete

Clase alta - Cliente que compra perfumes:Irene Schmidt

Clase media:Estudiante escolar:Ana Luizia Nunes

Clase baja - Pobreza social: Mujeres, niñas y niños

Entre las prácticas sociales vistas en el cortometraje se destacaron:

- Práctica Sociocultural: Costumbres, hábitos, trabajo y remuneración

Los tomates que el señor Toshiro intercambió por dinero con el supermercado y que fueron canjeados nuevamente por el dinero que Doña Anete obtuvo ganancias del intercambio de perfumes extraídos de las flores se utilizaban para hacer salsa para carne de cerdo. Uno de estos tomates, que según el juicio muy subjetivo de La señora Anete, al no poder convertirse en salsa, fue colocado en la basura.

- Lingüística: habla de idiomas / La lengua portuguesa de Brasil/ El japonés por la presencia del Sr.Suzuki.

El movimiento de pinza del dedo pulgar oponible es un primer lenguaje, combinado con el desarrollo del telencéfalo.

- Religiosa: De la misma manera en que sucede en *Fraylandia*, reconocemos elementos y problematizaciones conceptuales a partir de elementos religiosos, así como de Misa. En este caso se menciona a Jesús y al Judaísmo principalmente, mientras que en *Fraylandia* observamos elementos similares o los mismos, la crucifixión de Jesús es un ícono universal que determinó, lo queramos o no, nuestra historia.
- Tecnológica: Estas realidades plegables en varias ciudades de América Latina absorben y son reflejo del desarrollo industrial, mientras sus habitantes padecen una asimetría muy distante de las condiciones básicas para la vida. Es en este sentido que la idea de desarrollo y progreso aluden directa y negativamente a la idea de desigualdad ya que hasta los días de hoy, mientras mayores avances tecnológicos se logran, mayores son las estadísticas de desigualdad social.

Espacialidad y conflicto

Ubicado en el Sur de Brasil, Porto Alegre, se localiza el vertedero de basura en la Isla de las flores, en portugués, Ilha das Flores que corresponde al nombre de una isla continental situada en el Océano Atlántico, en la costa sur del país sudamericano de

Brasil, en la Bahía de Babitonga y forma parte del Archipiélago das Graças. Actualmente la isla se encuentra deshabitada. Administrativamente forma parte del sureño estado de Santa Catarina y se halla cerca de la ciudad de San Francisco del Sur. La historia se sitúa en Porto Alegre, una de las regiones más desarrolladas de Brasil, no obstante este escenario se reproduce en muchas partes del globo y no nos resulta del todo ajeno. Un dato que tal vez desconozcan la/os seguidora/es de la mediografía es que en el estado de Goiania unos niños encontraron entre la basura unos contenedores que tenían Cesio, un material radioactivo que se utiliza entre otras cosas para hacer radiografías. Los niños jugaron con esos contenedores porque eran luminiscentes y murieron por las radiaciones de ese material que fue indebidamente desechado en un basurero convencional. En la narración este dato se introduce a propósito de la definición de “segundo” y lo relaciona con la historia a través de la relación que tiene el cesio con los residuos.

Del tomate a la torre de Babel, de una vendedora de perfumes, la Sra. Anita a la economía global, la frialdad racionalista del discurso explicativo tratando de unir, de enlazar, de dar sentido a las posiciones de todos los elementos concitados. Porque de eso se trata, de fijar una posición en una cadena cuya apariencia es lógica, es decir, cuya trabazón está sólidamente fundada es una serie de estrategias discursivas capaces de encontrarle a cada elemento su lugar, a cada fenómeno su sitio y explicación. De esta forma el universo de lo real aparece construido en y por una potente pulsión explicativa: qué es un ser humano, un tomate, un animal, etc. Es en este nivel donde se instalan los gestos psicóticos de la reiteración y del salto arbitrario. Borges ya había puesto en entredicho el poder de las taxonomías para dar cuenta de la realidad (Borges, 1989). Pero si en Borges lo que importaba era pensar en ese límite del pensamiento que era lo real, poniendo a la parodia como mecanismo para advertir sobre una realidad huidiza a los sistemas clasificatorios, en este documental de Furtado, lo real ya no es huidizo, sino que lisa y llanamente lo real se encuentra aplastado, sometido, arrinconado por una discursividad dominante, naturalista, darwiniana: la configuración del capitalismo y la cadena de consumo que consideramos ‘natural’. El director parece hacer uso del cruce de categorías entre lo doméstico y lo global, nos lleva desde casos particulares hacia una problemática global, “del tomate a la torre de Babel, de una vendedora de perfumes a la economía global, del trueque al capitalismo” (Espinosa, 2009).

El documental fue realizado a fines de los años ochenta, contexto importante desde la esfera de la comunicación y los estudios culturales en la que los medios de comunicación comienzan a ocupar una fuerte presencia mundial, el acceso y flujo masivo de la información insta una nueva característica en la idea de cultura como aquella de cultura global, fenómeno que se refiere tanto a la comprensión del fenómeno que “se refiere tanto a la comprensión del mundo como a la intensificación de la conciencia del mismo como un todo” (Robertson, 1992). Esta relación también ubica a los organismos vivos dentro de una cultura, la problemática de base estaría centrada en las formas de relación dadas entre organismos vivos, naturaleza y cultura. Según Tim Ingold, para preservar la vida hay que incluirla en los diseños de aquellos ambientes donde se habita -con el globo- a diferencia de - en el globo (Ingold, 2012). Desde la modernidad el mundo parece estructurarse bajo las dualidades modernas entre naturaleza y cultura, individuo y sociedad, cuerpo y mente, artefacto y naturaleza, sujeto y objeto. Ingold ofrece bases conceptuales eficaces para comprender estas relaciones con el ambiente y así establecer el punto de partida analítico, definiendo la globalización como constructora de certidumbres a pesar de incertezas, que provoca desigualdad económica y social a pesar de los productos de la tecnología, que aliena al mundo a pesar del aumento del conocimiento científico (Ingold, 2012). En el documental propuesto, se detecta un concepto que podría denominarse como “glocal³²” definiéndolo como un término que nace de la composición entre globalización y localización y que se desarrolló inicialmente en la década de 1980 dentro de las prácticas comerciales de Japón, siendo un concepto que procede del término japonés "dochakuka" (derivada de dochaku, “el que vive en su propia tierra (Robertson, 2003). En este sentido el director aborda las características que particularizan cierto tipo de población en clave de territorios y territorialidades, pero que al mismo tiempo, presentan una problemática que es regional también, de escala global. En este caso parece evidenciarse esta relación constante con Japón, desde la experiencia estética a partir de sus más impactantes imágenes. Así, el concepto de glocalización, parece desprenderse de la trama del documental, en la que se visualiza esta idea de “lo glocal”, como un término que nace de la composición combinada entre los conceptos globalización y localización. Haciendo referencia a sus orígenes en los años ochenta

³² Roland Robertson acuñó el término "glocal" en su libro "Globalization" (1992).

dentro de las prácticas comerciales de Japón, cabe destacar que esta contracción implica una estrategia de adaptación de una empresa a la cultura de un país o a unas condiciones específicas. Para ponerla en práctica es necesario estudiar y conocer la cultura del país, sus costumbres y, de forma útil, estar al tanto de los usos del lenguaje (más allá de la traducción literal de las palabras).

Aquí el concepto de economía global aparece como polo opuesto al caso doméstico de la vendedora de perfumes, dentro de esta aldea global pareciera que las convivencias en el mundo están dadas en un constante clima de tensión entre estas dos extremidades. En tanto representación y género, el documental aporta una visibilidad de la miseria social ya no como una mirada ingenua sino como una problemática dentro de un campo de fuerzas que la constituye, aquí subyace la temática central propuesta por Furtado, presentándonos el lugar de la miseria desde la articulación de estas categorías políticas, económicas e históricas que hacen al mundo.



Figura 85: Cartel señalero de ruta. Fuente: Fotograma

Desde esta perspectiva, la investigación documental adquiere un gran valor social por su cualidad en tanto documento histórico que expresa mensajes y nos ubica dentro de un contexto específico. La importancia del género como medio estratégico desde la variedad de sus niveles para denotar mensajes, se fundamenta, desde sus orígenes, tanto por su intento de reflejar la cotidianidad de una época como por el alcance masivo en la recepción de las audiencias y la atracción que genera desde su

campo visual y sonoro. La isla de las flores es un filme que se caracteriza por ser de estilo documental ambientalista, para lo cual cabe destacar una aproximación al término ambientalismo. Ya desde los años 70 nace una corriente de pensamiento preocupada por la naturaleza y al unísono, comienzan a gestarse grupos y movimientos sociales ambientalistas que denuncian las diversas problemáticas, surgidas desde la Revolución Industrial y el surgimiento de la edad moderna. Esta idea del ambientalismo comienza a adquirir una fuerte presencia desde que se consolidan las Naciones Unidas, instaurando y manifestando una relación directa entre el medio ambiente y los Derechos Humanos en conferencias mundiales, priorizando un nuevo derecho humano: el derecho a vivir en un medio ambiente sano. (Catalina Cepparro, 2010). La importancia radica en el hacer de los habitantes, en las acciones en su entorno, en el considerar al espacio como productor y producto de lo social y cultural articulado desde lo comunicacional como eje transversal entre estas esferas dadas. En esta clave socioambiental, la salud es el derecho básico de todo ser humano, salud física, mental y psicológica, en este sentido, el derecho a la tierra, a un techo o vivienda, a elegir sus propios sistemas de vida, a sentirse contenido, así como cuidar su organismo de enfermedades y conseguir alimentos sanos, son derechos básicos emergentes del derecho primordial a la vida, que nace inmerso con nuestro nacimiento, o así debería ser, en un nivel ideal de lo que se considera como polis, ciudadana/o y democracia. En virtud del guión nos acercamos al pensamiento del director, que es productor del mismo en este caso, y sabemos a partir de éste que la basura atrae todo tipo de gérmenes y bacterias que, a su vez, frecuentemente causan enfermedades. Las enfermedades dañan gravemente el buen funcionamiento de los seres humanos. Además, la basura parece y aroma extremadamente desagradable. Por todo esto, es llevado a su totalidad a un solo lugar, lejano, donde pueda, libremente, se ensucian, huelen mal y atraen enfermedades.

Arquitectura y Ambiente

El director aborda y presenta las características que particularizan a cierto tipo de población inmersa en un contexto(en clave de territorios y territorialidades) dominada por las reglas del discurso hegemónico del Capitalismo. En este caso se observan los grupos locales que mantienen, al mismo tiempo, una relación con ese sistema de cultura mayor. Es así como dentro del filme se vislumbran los pliegues de lo

global en una escala regional local. El pliegue(Deleuze,1989) tiene una relación matemática y topológica que, siendo radicalmente humana, muestra más claramente el carácter expresivo, no humano, de la naturaleza. El ritornelo, por su parte, es ese eterno retorno que da origen a la génesis del arte con la constitución de un territorio. Con el denominado “giro espacial” asistimos a un replanteamiento de los problemas espaciales tanto a nivel teórico como práctico, de ahí que sean posibles nuevos postulados que son sensibles a la diferencia y la especificidad. No basta que haya pintores, escultores o músicos para que haya arte, es menester una mirada y un pensamiento. La importancia que entra a ocupar el espacio permite condiciones de posibilidad que abren la puerta a la filosofía a cavilar la relación pensamiento-tierra-territorio. En ese explorar la relación arte-territorio, examinando la posibilidad de hacer a partir de un estudio conjunto y simultáneo de la noción de pliegue y de ritornelo, conceptos que se convierten en los dos pilares conceptuales fundamentales sobre los cuales descansa la noción de geo-estética, sobre la que se reflexiona(giro espacial que acontece en la estética). Con la geo-estética no se busca eliminar el componente humano; en uno y otro caso, efectivamente, existe más arte en naturaleza de lo que sabíamos, pero el ritornelo y el pliegue pueden ser empleados para graduar y modular esa relación entre seres vivos, arte y territorio.

El filme presenta un grado de representatividad audiovisual de alta carga de sentidos. En el mismo se observan íconos e índices tales como el cerdo, el japonés, Jesucristo, los judíos, la idea de familia, el pulgar oponible, el telencéfalo altamente desarrollado, el tomate. Los signos relevantes que se encuentran en la obra es la imagen gráfica de la desigualdad. Una gran cantidad de imágenes entrelazadas que denotan un tipo de discurso sobre cada realidad económico-social. Así, el dinero es otro símbolo de gran presencia en el filme, ya que esta cadena de relaciones ya mencionada se ve atravesada por el sistema económico. Esta es una obra dirigida a la sociedad de consumo, en el que el director trae una mirada del capitalismo de forma simple y evidente, evidenciando, desde una simplicidad crítica, la manera en que existen eslabones perdidos en esta cadena del sistema capitalista que terminan por afectar siempre a un mismo sector de la población de forma desigual.

El autor Néstor García Canclini también resalta lo positivo de los procesos de internacionalización o transnacionalización de la globalización diciendo: “Intensificar los intercambios de arte, literatura, cine y televisión de calidad, que presenten las

trayectorias de cada sociedad, puede contribuir a liberarnos de los estereotipos, de uno y de otro lado, y a pensar juntos en lo que es posible hacer en nuestras sociedades, y entre ellas, para que sean menos desiguales, menos jerárquicas y más democráticas” (Canclini, 1999). Así, la importancia del género documental para proponer una mirada didáctica, en este caso desde la ironía frente al receptor, a quien explica esta cadena de relaciones desde sus orígenes. Por otro lado, el recurso de lo paradójico crea un clima que muestra estos casos de desplazamientos sociales como si fueran normales, la estrategia en la aplicación de este recurso permite al director incluir la voz de los que ya no forman parte del orden social. En los términos *ser es residir* se constituye toda espacialidad, ubicando así al espacio como condición y percepción de todo ser, por ende, dentro y en un proceso de subjetivación. A partir de las primeras acepciones sobre cine, se incluirá el concepto de percepción, en clave de todo aquello que está relacionado al mundo vivido y a la experiencia en su sentido más fuerte, así como el ambiente será entendido como ambiente-mundo. Este concepto sobre la percepción, cobra los sentidos en Ingold implicando el habitar junto a un compromiso por parte del sujeto con el mundo. De acuerdo con el título de la famosa conferencia de Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar” (Heidegger, 1994) se mantiene el habitar como la cuestión central, mientras la construcción se plantea como un problema compositivo (no solo del espacio, sino de la espacialidad y lo habitable), y el pensar también, se amplifica a toda forma de subjetivar, de aprehender el mundo, y construirse como sujeto en él, pero el habitar no remite solamente al hogar: implica también aquellos espacios donde se transita (Pedrosian;Blanco,2013).

“Una isla es una porción de tierra rodeada por agua y todo su entorno,” así comienza la voz en off del documental para ubicar el lugar, pero luego continúa diciendo que hay pocas flores en la isla de las flores, sin embargo hay mucha basura, frase destacada en sus afiches. El director transmite de forma irónica y paradójica aquellas temáticas presentes como la pobreza, la desigualdad humana, y nos muestra cómo funciona la ciudad en ese nivel sistema-mundo, y explicita aquellas consecuencias urbanas dadas en la organización de la ciudad. En este documental de Furtado, lo real ya no es huidizo, sino que lisa y llanamente lo real se encuentra aplastado, sometido, arrinconado por una discursividad dominante, naturalista, darwiniana: la configuración del capitalismo y la cadena de consumo que consideramos natural. El 99% del tiempo

dedicado a la construcción de la cadena que lleva a ese último y horroroso eslabón: una fila de miserables recogiendo las sobras de los cerdos³³.

A continuación nombraré algunos elementos referentes al Capitalismo, presentes y predominantes en el cortometraje cargados de significación dentro del contexto en el que están inmersos y relevantes para el análisis de esta investigación.

Supermercado: Para facilitar el intercambio de tomates por dinero, los humanos crearon supermercados.

Dinero: El dinero probablemente fue creado por iniciativa de Giges, rey de Lidia, un gran reino en Asia Menor, en el siglo VII antes de Cristo. Cristo era judío. Hasta la creación del dinero, el sistema económico actual era el de intercambio directo. La dificultad de evaluar la cantidad de tomates equivalente a un pollo y los problemas de un intercambio directo de los pollos para las ballenas fueron los principales motivadores de la creación del dinero. A partir del siglo III a.C., cualquier acción u objeto producidos por el ser humano, fruto del esfuerzo conjunto del telencéfalo altamente desarrollado con el pulgar oponible, así como todos los seres vivos y no vivos sobre y debajo de la tierra, tomates, gallinas y ballenas, se pueden cambiar por dinero (Furtado, 1989).

Basura: Basura es todo lo que produce el ser humano, de forma combinación de esfuerzos del altamente desarrollado telencéfalo con el pulgar oponible, y que, según el criterio de un determinado. Una ciudad como Porto Alegre, habitada por más de un millón de seres humanos, produce alrededor de 500 toneladas de residuos por día.

Perfume: Los perfumes son líquidos normalmente extraídos de las flores que le otorga a los humanos un olor más agradable que el natural. Dona Anete no extrae el perfume de las flores. Ella cambia con una fábrica una cantidad determinada de dinero para obtener los perfumes. Una vez hecho esto, la señora Anete camina de casa en casa, cambiando los perfumes por una cantidad de dinero ligeramente mayor. A la diferencia entre estas dos cantidades se le llama beneficio. El beneficio de Doña Anete es pequeño en comparación con las ganancias de la fábrica, pero es suficiente para cambiarlo por un kilo de tomates y 2 kilos de carne, en este caso, de cerdo (Furtado, 1989).

³³ <https://www.lafuga.cl>

Cerca: Valla, pared o muralla. Dadas las características del diseño de una cerca normal, no se trata de una protección contra potenciales intentos de robo de una propiedad, sino de un recurso para delimitar visualmente un terreno. Este es un símbolo que se refiere a la primera etapa del capitalismo denominada Capitalismo Mercantil (Revolución Francesa).

El petróleo es también un elemento de inflexión que se ubica, en este caso, en los intersticios entre los ejes de lo natural y lo artificial, entre lo rudimentario y lo tecnológico.

Pobreza: La pobreza es una situación en la cual no se satisfacen las necesidades físicas y psicológicas básicas de una persona por falta de recursos como la alimentación, la vivienda, la educación, la asistencia sanitaria, el agua potable o la electricidad. La pobreza puede afectar a una persona, a un grupo de personas o a toda una región geográfica.

A continuación nombraré algunos elementos ambientales vistos en el cortometraje:

Isla: Una isla es una porción de tierra que se halla naturalmente rodeada de agua, y que es más pequeña en extensión que un continente, pero más grande que un islote. En este contexto, me interesa repetir el concepto de isla en relación a los residuos y más específicamente, a la basura. En este sentido quiero destacar el largometraje *La isla del plástico*, de José María Cabral y Nasha Bogaert. El guión escrito por José María Cabral y David Maler, además de hacernos palpar el corazón con el daño que hace el mal manejo del plástico tanto en República Dominicana como en Haití, este filme producido en el año 2019 y realizado por Cacique Films aborda soluciones que pueden aliviar nuestra situación ambiental. Debemos reconocer que en República Dominicana son muchas las acciones que se realizan para concienciar y proteger nuestro medioambiente. Por ejemplo, los esfuerzos que se hacen para reciclar y reutilizar el plástico hasta convertirlos en artículos utilitarios para nuestro uso personal. En su escrito José Rafael Sosa también destaca el éxito que ha tenido una pequeña comunidad de San José de las Matas denominada *Las Placetas*, cuyos habitantes han logrado reciclar todos sus desechos y tiene la cualificación única de “Cero basura”. Su formación es debida a la

acción de los giros oceánicos, que provoca la acumulación durante mucho tiempo de la basura de todo el mundo en extensas balsas flotantes, conocidas como islas. Específicamente, los giros corresponden a sistemas de corrientes rotativas, que son impulsadas también por los vientos. Hay 5 giros subtropicales principales ubicados en los océanos Pacífico, Atlántico e Índico. Allí, están los sistemas de corrientes más grandes.



Figuras 86, 87:Isla de plástico.Fuente:fotograma/es.wikipedia.org

La primera vez que fue avistado el conjunto de basura en el océano Pacífico fue a finales de la década de los años 90, cuando las estimaciones sobre las dimensiones ya eran alarmantes. Sin embargo, algunos grupos e instituciones aseguran que el término de “*isla*” de basura no es apropiado por dos motivos³⁴: Por un lado, porque se trata de concentraciones de microplásticos, por otra parte, la Administración Nacional Oceánica y Atmosférica de Estados Unidos (NOAA por sus siglas en inglés) aclara que estos parches están en constante movimiento y no son estáticas ni se puede caminar sobre ellas, como en las verdaderas islas.

Tomate:Dependiendo de su significación puede ser un elemento de la naturaleza o símbolo de un sistema productivo. El tomate es el punto de inflexión simbólico entre los mundos natural y artificial, en los intersticios dados entre esos espacios ambientales y los elementos propios de la naturaleza, y el mundo de los materiales como espacio de lo construido por la arquitectura. *La isla de las flores* nos muestra de forma satírica cómo

³⁴ <https://www.recytrans.com/blog/islas-de-basura-como-se-forman-y-donde-estan/>

funciona la sociedad de consumo y las relaciones existentes en ella. El director parte de la historia de un tomate, desde que se siembra hasta que se tira, así nos presenta los diferentes agentes que participan en esta cadena de consumo y el uso que hacen de sus recursos, incluyendo en ésta a aquellos sujetos excluidos. Dos enunciados que abren una puesta en escena inhabitual, permitiendo que lo que se ponga en juego sea el aparataje retórico con el cual se construye la realidad filmica. Desde un aspecto espacial, existen dos elementos a analizar, por un lado, el cortometraje presenta formas muy marcadas y claramente reconocibles, así, se visualiza una explosión de formas y colores que emiten grandes cargas y sentidos gráficos.

Una de las intenciones de J. Furtado es ayudar a entender cuáles son las lógicas mediante las que se articula nuestra sociedad. Para que todas las personas lo entiendan hace una descomposición, un análisis estructural en el que el recorrido que realiza *un tomate* es la excusa para contarnos qué es lo que ocurre con los desechos en nuestra sociedad y sobre todo cómo funciona el Mundo. El filme presenta un grado de representatividad audiovisual de alta carga de sentidos. En el mismo se observan íconos e índices tales como el cerdo, el japonés, Jesucristo, los judíos, imaginario del prototipo de familia de clase alta, el pulgar oponible, el telencéfalo altamente desarrollado, el tomate. Los signos relevantes que se encuentran en la obra es la imagen gráfica de la desigualdad. Una gran cantidad de imágenes entrelazadas que denotan un tipo de discurso sobre cada realidad económico-social. Así, el dinero es otro símbolo de gran presencia en el filme, ya que esta cadena de relaciones ya mencionada se ve atravesada por el sistema económico. Esta es una obra dirigida a la sociedad de consumo, en el que el director trae una mirada del capitalismo de forma simple y evidente, evidenciando, desde una simplicidad crítica, la manera en que existen eslabones perdidos en esta cadena del sistema capitalista que terminan por afectar siempre a un mismo sector de la población de forma desigual. El tomate aparece como símbolo de esa cadena de trazabilidad industrial, pues es protagonista en esa cadena de transporte y comercialización. Pero la cadena no termina aquí. Luego, viene la realidad de los desechos. El cerdo: Es un mamífero, como los humanos y las ballenas, pero cuadrúpedo. Sirve de alimento a los japoneses y a otros seres humanos, con excepción de los judíos.

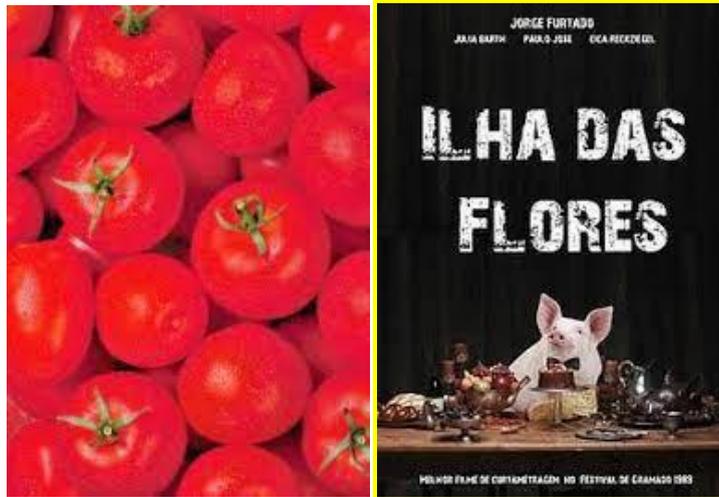


Figura 88,89,90,91:Tomate,Afiche,Cerca,Residuo de alimentos.Fuente:fotogramas

Cuadro de dimensión técnica

Visual:Atmósfera y Ambiente

En lo que refiere a las imágenes iniciales, la película comienza con tres frases que aparecen en pantalla:

- . Esta no es una película de ficción
- . Esta no es tu vida
- . Dios no existe

Las frases se desvanecen y aparece un globo giratorio, como el comienzo de Casablanca. Aproximación del globo con sucesivas fusiones incluso un mapa que dice "Belém Novo" o "Porto Alegre". Fusión para una plantación de tomates en Belém Novo. Con la cámara en mano avanza hacia un japonés que está parado en medio de la plantación. A partir de ahí, la cámara muestra exactamente lo que dice el texto, desde la forma más didáctica, obvia y objetiva posible. Cuando el texto habla en números se muestran en una pizarra o en gráficos.

Desde la espacialidad, existen dos elementos a analizar, por un lado, el cortometraje presenta formas muy marcadas y claramente reconocibles, así, se visualiza una explosión de formas y colores que emiten grandes cargas y sentidos gráficos. Una de las intenciones de J. Furtado es ayudar a entender cuáles son las lógicas mediante las que se articula nuestra sociedad. Para que todas las personas lo entiendan hace una descomposición, un análisis estructural en el que el recorrido que realiza "un tomate" es la excusa para contarnos qué es lo que ocurre con los desechos en nuestra sociedad y sobre todo cómo funciona el Mundo.

La forma y el color en el cine aparejan consigo significados asociativos, así los colores que observamos diariamente significan y aluden a diferentes estados de ánimo y creación de atmósferas. Es así que mantienen un significado simbólico, por aquello a lo que nos remiten los colores. Los efectos de los colores, simbolismo psicológico en el que un color produce un efecto u otro. En grandes términos, el naranja representa lo extravagante. Y el marrón se visualiza como algo soso, vulgar y anticuado. Por otro lado, el dorado, que alude por su brillo, a la belleza, al lujo y a la elegancia. El negro, es el color preferido de los diseñadores modernos, por la elegancia que presenta. El blanco representa lo ligero y la transparencia. Pero estos dos colores se combinan y uno no puede existir sin el otro. El blanco es pura inocencia, y el negro es maldad y odio. Es así, que un mismo color puede presentar una variedad de significados e incidir en un sentido más positivo pero también en otros, de connotaciones más negativas. El amarillo puede presentar connotaciones negativas, por su historia en relación a la fiebre, también se asocia con el azufre. Un tejido de significación, un textum que se expresa por sí mismo, a través de formas circulares, líneas cruzadas, líneas paralelas, cuadradas en el que predominan los colores, rojo, blanco y negro, marrón, pero en el que cada

color va desapareciendo, se tornan indiferentes frente a la composición cromática que hace a este tipo de tejido, cual velo de varios matices que parecen silenciar sus tonos de individualidad. En el caso de *La isla de las flores* podemos observar a la flor como un símbolo que aparece en variadas ocasiones, que ya desde el título y el afiche, remite a este símbolo como único ante todo lo muerto y grisáceo. A continuación se muestra el amarillo como único color de la figura a través de la imagen de un girasol que germina en medio del vertedero, este afiche sobresalta delante de un empalme cromático de fondo en el que todo es gris y difuso, como la vida de la y el niño que se encuentran sentados alrededor de la flor en una postura de búsqueda y rendición ante el contexto, un lugar en donde hay pocas flores según destaca el afiche. Pareciese que la flor es un símbolo de esperanza de vida, pero no de cualquier vida, sino una vida próspera y germinante, Y no febril y apesada, como el color amarillo puede, también, representar. Por otro lado, el fucsia, el bordeaux y el rojo representan la sangre y el fuego, aquello que está relacionado a las pasiones, a la fuerza y a lo material, la acción. El rosa representó a lo largo de su historia, lo femenino y lo delicado. El azul nos lleva directamente al cielo, a lo profundo, a lo divino, a aquello eterno, el infinito, y todo lo que permanece. En lo que refiere al lenguaje cinematográfico, el color, influyente en los sentimientos y las emociones de los sujetos, construye en la película una atmósfera de clímax dinámico y veloz, claramente irónico y paradójico, creando una atmósfera visual a través de imágenes de fuertes presencias existenciales y de tensiones gráficas, causando en el espectador sentimientos de intriga atrayente por sus propios recursos retóricos de gran impacto.



Figura 92,93:Doña Annette/Collage del Vertedero.Fuente.fotograma

De las escenas se desprende una analogía entre los humanos y los animales, reflejado en el hecho de que recogen las sobras de los cerdos. Como ya se mencionó anteriormente, el lenguaje del director se ve atravesado por los recursos de la ironía y la parodia para explicitar la configuración del capitalismo y la cadena de consumo que consideramos natural. No se trata, entonces, de mostrar la miseria sino de hacer patente la cadena de relaciones que la construyen y que la invisibilizan, que la sitúan como una parte más, como una parte lógica, racional, del engranaje de vínculos que constituyen el orden (Espinosa, 2009). La importancia del discurso manifiesto en *La isla de las flores* está dada por la promoción de una visión crítica sobre la sociedad de consumo desde la relación entre sus agentes, cuestionando sobre el concepto de libertad y las libertades de éstos, en un estructura social económica que trae aparejadas como una de sus mayores consecuencias negativas, la consolidación de territorios periféricos de pobreza y desecho de residuos. Desde el punto de vista reflexivo, es importante también, comprender cómo estos patrones de comportamiento social afecta al medio ambiente. El puntapié inicial desprendido de esta dualidad está dado por las necesidades de consumo de las sociedades occidentales y sus sistemas de producción excesiva, donde subyace esta dicotomía que enfrenta aquellas necesidades reales con aquellas creadas por la publicidad, trazando tendencias de consumo. Y es en esta cadena de relaciones donde está puesto el foco, el discurso denuncia una problemática general que tiene sus orígenes en la misma estructura de diseño arquitectónico de la ciudad bajo la forma centro-periferia. Podría considerarse este documental como un estudio de caso particular que se replica en tantas otras ciudades de América. Según el autor Kevin Lynch, en su libro *La imagen de la ciudad*, esto se ve reflejado en el diseño de las ciudades contemporáneas, un orden que delimita lo que se denomina borde, considerado como límite que mira para el otro lado de la ciudad y que conforma lo que se llama periferias urbanas contemporáneas (Lynch, 1960). Estos bordes, sean de ferrocarriles, topografía, vías directas o límites de barrios constituyen un rasgo muy típico de este medio y tienden a fragmentarlo. En este documental se explicita claramente un contexto de periferia que denota formas de vida precaria en donde se presenta claramente un tipo de fragmentación social dadas por ciertas características y consecuencia de ciertos factores, en este caso, *la isla de las flores* corresponde a una zona del sur de Brasil, caracterizada por su alto grado de contaminación al ser esta una zona de vertedero de

residuos y de incineración de basura. Los bordes son aquellos elementos lineales que no son considerados sendas; son por lo común, pero no siempre necesariamente, los límites entre zonas de dos clases diferentes(Lynch,1960). Así como la espacialidad se construye, surgen también nuevas espacialidades desde la autoconstrucción de espacios propios por parte de cierto tipo de habitantes, lo que se llama la expansión de los bordes, que definen así, espacialidades propias.

La isla de las flores no miente, sino que propone una profunda reflexión sobre el diseño del mundo en que vivimos, insta un debate mediado desde un formato funcional por su alcance a la audiencia masiva. Furtado retoma los conceptos básicos de la filosofía existencial y desde una perspectiva científicista incita al lector a replantearse desde los orígenes el sentido de habitar, las causas de estas relaciones dadas entre sujetos, sujeto y objeto, naturaleza y cultura. La percepción de la ciudad nos ubica como sujetos observadores pero también como constructores participantes de nuestra ciudad, tenemos la oportunidad de construir escenarios, de imaginar un mundo visible. Se propone un modelo epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, con una raíz dando origen a múltiples ramas, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro (Deleuze, Guattari,1972). Este modelo del rizoma se caracteriza por ser heterogéneo, es decir que cualquier elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su relación. El rizoma es un mapa que se construye. La noción está adoptada de la estructura de algunas plantas, cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier punto, así como engrosarse transformándose en un bulbo o tubérculo; el rizoma de la botánica, que puede funcionar como raíz, tallo o rama sin importar su posición en la figura de la planta, sirve para ejemplificar un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales que se ramifiquen según categorías o procesos lógicos estrictos (Deleuze, Guattari,1972).

Sonoro:música y sonido

En *La Isla de las Flores* la música es chirriante, eléctrica, amplificadora. Se reconoce la intertextualidad musical entre LIDL y N.M, confirmada por Ulises de la Orden, director de *Nueva Mente* en la entrevista realizada durante el trabajo de campo. Este punto se retomará en el siguiente análisis del último caso complementario, que será

la presentación del largometraje argentino. En este sentido, la música es tomada como un recurso crucial.

Voz. Figura del narrador

Narrador omnisciente (“voz over”). La narración se da en tercera persona. El narrador es omnisciente. En algunas ocasiones, se recurre a un narrador omnisciente en off que nos cuenta algunos fragmentos de la historia para conocer a los personajes y su universo. Este tipo de narrador puede estar dentro o fuera de la historia. Es decir, puede ser un narrador en tercera persona (como es el caso) o en primera persona. Como su propio nombre indica, tiene un conocimiento absoluto de los personajes y de los hechos que suceden en la historia. Este imita las reglas de un documental científico ya que expone sin emociones. Se exageran los recursos narrativos literarios a través de las figuras retóricas de la ironía y la paradoja. La narración completa del cortometraje se lleva a cabo en voz en off. La historia está contada como si fuera un relato periodístico, informativo. En este caso el narrador aparece en primera persona como si fuese un testigo de aquello que expresa y explica. “Esto no es una obra de ficción” es la frase que marca la primera escena del cortometraje. Compuesta por letras en color blanco, esta frase inicial hace alusión a la obra pictórica de René Magritte, “Esto no es una pipa”, y así el director Jorge Furtado anticipa un tono de humor con tintes distópicos, presente en el cortometraje al declarar “Dios no existe”, que, asimismo, parece presentar una clara intertextualidad con la postulación de Friedrich Nietzsche en el “Discurso preliminar” de *Así habló Zaratustra*, así como en varias otras ocasiones, como en *la Gaya de la ciencia* (o El alegre saber) en el año 1882, Nietzsche retoma la frase en la sección 108 (“Nuevas luchas”), así como en la sección 125 (“El loco”), y por tercera vez en la sección 343 (“Lo que pasa con nuestra alegre serenidad”). La frase “Dios ha muerto”³⁵, también referida como la muerte de Dios, es usualmente atribuida al filósofo alemán Friedrich Nietzsche y al filósofo también alemán Hegel (Fenomenología del espíritu)³⁶, la misma hace referencia al colapso de las ciudades estado y su orden autónomo. Es un momento que se expresa plásticamente en el panteón romano³⁷. Esta es una frase dolorosa, que sirve como expresión de una de las figuras del Espíritu, denominada

³⁵ En alemán “Gott ist tot”

³⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. FCE. pp. 435, 436 y 433

³⁷ Recinto circular que reunía todas las deidades de las provincias sin conceder preeminencia a ninguna.

“conciencia desventurada” considerada como el destino trágico que reúne todos aquellos dioses individuales y todos aquellos atributos de la substancia en un panteón, en el espíritu autoconsciente como espíritu(Nietzsche,1882).

Desde una perspectiva que critica las postulaciones del antropocentrismo occidental se vislumbra el gran giro en torno a la manera de Nietzsche de decir que la idea de Dios no es capaz de actuar como fuente del código moral o teleológico. Nietzsche reconoce la crisis que la muerte de Dios representa para las consideraciones morales existentes, La muerte de Dios es la forma de decir que los humanos ya no son capaces de creer en cualquier orden cósmico desde que ellos mismos no lo reconocen. La muerte de Dios conducirá, dice Nietzsche, no sólo al rechazo de la creencia en un orden cósmico o físico, sino también al rechazo de los valores absolutos y al rechazo de la creencia en una objetividad y una ley moral universal, que se ejerce sobre todos los individuos. De esta manera, la pérdida de una base absoluta de moralidad conduce al nihilismo. Este nihilismo es el que trabajó Nietzsche para encontrar una solución a la reevaluación de los fundamentos de los valores humanos. Esto significa, para Nietzsche, la búsqueda de los fundamentos más profundos que los valores cristianos. La idea indicada en “El loco” es la siguiente:

“Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado. ¿Cómo podríamos reconfortarnos, los asesinos de todos los asesinos? El más santo y el más poderoso que el mundo ha poseído se ha desangrado bajo nuestros cuchillos: ¿quién limpiará esta sangre de nosotros? ¿Qué agua nos limpiará? ¿Qué rito expiatorio, qué juegos sagrados deberíamos inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿Debemos aparecer dignos de ella?”

Nietzsche, *La gaya ciencia*, sección 125

Planos y Ángulos

Los planos más frecuentes en este caso son los planos medios, americanos, y la aparición de algún primer plano. En la siguiente figura, se ve a Doña Annette en un supermercado, en un plano medio que muestra esa cadena de producción neoliberal y de consumo capitalista, como se ve en las típicas imágenes que aluden a esa saturación del

Pop Art de la época de Andy Warhol que hacen a ese imaginario de la modernidad, con su estilo visual llamativo caracterizado por una fuerte presencia de lo visual llamativo y colorido. Los artistas a menudo utilizan colores brillantes y contrastantes para llamar la atención del espectador y afectarlo. Además, suelen aplicar técnicas de impresión y serigrafía para lograr efectos visuales impactantes. Por eso, los elementos que antes no habían sido considerados dentro del mundo del arte como los objetos industriales, los carteles, los dibujos animados, el cómic, las ilustraciones de las revistas, la comida rápida y el mobiliario de las casas y cocinas son una referencia directa al observar las imágenes. Un claro ejemplo de ello es la similitud existente entre la imagen del cuadro siguiente con la obra de Warhol de las latas de sopa Campbell, producida en 1962.

El *plano medio*, también llamado *plano medio sagital*, es uno de los planos imaginarios que dividen al cuerpo en porciones o “rebanadas”, en este ejemplo, la selección del corte tiene el objetivo de focalizar no solamente en la acción del personaje, sino en su acción puesta en relación con el objeto con el que interactúa, las largas filas en serie de los mismos productos enlatados.



Figura 94: Doña Anette en el supermercado. Fuente: Fotograma

Al respecto de la semiótica en la fotografía, y en el cine como consecuencia. el carácter indicial de lo representado frente su objeto, el retrato a las y los niños, dentro del filme, trae sus aportes retóricos y teóricos, aquí el índice (la fotografía de lo retratado), refiere a la pobreza, la cual es retratada en la diégesis a partir de la imagen de ésta, hay una conexión óptica con el objeto que indica y sobre indica, ya no por las semejanzas del objeto con su imagen (las niñas y niños pobres) a partir de huellas que

las relacionan como se suele relacionar con el carácter indicial en la imagen, sino que aquí se prepondera sobre el uso de la imagen como prueba, en el que su carácter icónico se hace presente puesto que aquí la imagen sirve como un documento que atestigua un hecho y una situación por sus analogías ante el mismo, es decir, a lo que se ve o hubiese visto en la realidad, de no haber sido mediada esa imagen. Esta escena del retrato, sirve como la posibilidad del retorno hacia lo representado de manera paradójica, manifestado, esta vez, a partir de la exageración de lo obvio y evidente, que es, esta realidad social existente y sin resolverse. El director hace uso de esta escena para denotar la idea de que estas poblaciones siempre parecen existir en los imaginarios, como si fueran intangibles para la mayoría. A continuación, se muestran tres figuras que reflejan la creación de un retrato fotográfico en distintos planos y ángulos, que es a su vez, retrato de una realidad dentro de la diégesis, y que es abordada en una cadena discursiva de elementos concatenados desde los que se persigue dar pruebas de algo a partir de la apariencia de una realidad, desde el soporte dispositivo de una fotografía que nos vuelve a indicar, con una fuerte presencia de su poder de autenticación, el retrato de lo paradójico en este tipo de organización social.



Figuras 95,96,97,98:Puesta en escena fotográfica de retrato,plano de mujer eligiendo tomates.Fuente:Fotogramas

Durante todo el cortometraje la cámara mantiene distintos ángulos. En la figura 95, la imagen es producida en ángulo picado, la cámara está ubicada a una altura superior de los sujetos fotografiados. Furtado quiere transmitir esa visión de inferioridad y debilidad que se asume sobre esta población, al mismo tiempo que se disminuye el peso visual de los objetos fotografiados, los cuales parecen más pequeños, logrando un efecto de minimización de lo que se ve. La segunda figura(94) es interesante por su discurso sobre el dedo pulgar oponible transmitido en un plano medio en representación de los mismos sujetos que la figura anterior, pero en este caso, el plano se cierra hacia las manos de los personajes adoptando el movimiento de pinza con los dedos. Estos planos más cerrados son expresivos y dramáticos, porque la proximidad ayuda a captar los sentimientos y transmitirlos al público.

La misma imagen se abre, extendiendo los límites del encuadre, dejando en evidencia la amplitud de un plano abierto y general, también conocido como plano general o *very long shot* es el que muestra una vista panorámica a través de un plano más abierto y descriptivo, este recurso ayuda a ambientar y a situar al espectador en la historia; Normalmente, este tipo de plano fotográfico aísla una figura humana o un objeto en un paisaje amplio, como sucede en esta figura(95) en la que su función principal es la de ambientar al público, es decir, mostrar el lugar que rodea a los personajes. En la figura 96 observamos a Doña Annette, en un plano medio cerrado en el que se la sitúa dentro del supermercado, en la sección de frutas y verduras, escogiendo tomates, en ángulo picado, el tomate, como sabemos, es el protagonista dentro del discurso, porque es a través del mismo que se desarrolla y explica la historia.

Por otro lado, como vemos reflejado en las figuras 97 y 98, el director nos muestra el telencéfalo altamente desarrollado, sostenido por las manos de un doctor con túnica blanca, así como el primer plano del rostro de una de las mujeres que reciclan alimentos en el vertedero. Su capacidad narrativa se ve explotada con tal de cumplir su cometido, la cámara nos acerca de todas las formas posibles, ya sea a través de un retrato, de figuras retóricas exageradas, o de un primer plano.



Figura 99,100:Cerebro,rostro.Fuente:Fotograma

Montaje

La isla de las flores presenta un excelente trabajo de montaje en el que lo sonoro predomina sobre la imagen dotándola de sentidos emergentes de ese diálogo. Así la música es un recurso clave como la voz en off que es la voz del director a través de la forma. Y es precisamente el ensayo una forma de pensamiento ubicada en alumnos de los recursos lingüísticos del audiovisual que implica una visión política de la mirada subjetiva de su director.

Por otro lado, se observan elementos del cine explicativo, el cortometraje se caracteriza por este modelo que sigue la ilustración del texto por la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responde al hilo argumental. La narración verbal nos proporciona la clave para la interpretación correcta de las imágenes. Las imágenes apoyan la descripción e ilustran las tesis defendidas por el autor. En este caso, la voz en off es la voz del director a través de la forma. Esta forma narrativa es un rizoma, y este cortometraje presenta un excelente trabajo de montaje. Tiene, asimismo, notas ensayísticas y no es la voz la que hace al ensayo sino que es la forma lo que lo caracteriza. Esta voz en off que escuchamos es la voz del director a través de esa forma. Podemos decir que el ensayo permite lo subjetivo y admite un lugar de transgresión desde el lenguaje. Es de destacar que en el año 1980 se dieron una serie de cambios

revolucionarios en el lenguaje cinematográfico, con las posibilidades de la reflexión, originados en el Siglo XIX en la literatura y el surgimiento de las distintas voces literarias, la reflexión se va abriendo paso. El surgimiento de las nuevas tecnologías, el desarrollo de las técnicas de ficción, la transmisión del cine-pensamiento a partir de la Revolución Rusa, y el avance constante de las nuevas tecnologías como formas de producción. La explosión narrativa y argumentativa en L.I.D.L.F tiene un trabajo bien realizado en el uso de las figuras retóricas.

En lo que refiere a la forma audiovisual, es decir, la relación entre la imagen, la voz y el sonido, este documental presenta un montaje poético. Deja atrás el cometido de rescatar o preservar la realidad. En cambio, busca crear una experiencia individual para el espectador, más allá de la representación de acontecimientos históricos, aunque en este caso, la combinación narrativa es múltiple. Estos tipos de documentales conectan a través de las emociones. En este caso, el montaje escogido aquí por Furtado, se inclina más hacia los recursos de orden poético, cuando se realiza como una verdadera obra poética, causando reacciones en el espectador. Posee intención expresiva, según el cual los fragmentos se combinan de modo que la atención del espectador responda a las intenciones del realizador. Así, puede suceder que determinada escena no sea presentada entera y de una sola vez, sino alternada con otra, estableciéndose entre ambas un montaje en paralelo que puede intensificar las emociones. En otros casos, en vez de presentar en orden riguroso una cronología de los hechos mostrados, el cineasta utiliza los *flash-back*, o vuelta atrás, y los *flash-forward*, o saltos hacia adelante. donde se alternan dos historias, en contextos o momentos distintos, que se desarrollan a la par con la misma adrenalina, la misma miseria, dos escenas intercaladas que transmiten la misma expresividad y se retroalimentan para entregar una emoción más fuerte al espectador. El trabajo de montaje aquí es detallado, preciso y muy minucioso. Además, necesita de una fotografía muy cuidada. Sin embargo, aparecen algunas claves del montaje ideológico, porque quiere afectar directamente a las emociones y pensamientos del espectador, basándose en la selección de los símbolos, gestos, expresiones y personajes. En esta posibilidades podría también como un montaje creativo: basado en la ordenación de planos y secuencias sin tener en cuenta una determinada cronología, sino una idea o lógica previamente expresada en guión, tratará de dar coherencia, ritmo, acción y belleza a la película.

Si bien los primeros filmes se desarrollan considerando al estímulo visual como una de sus principales motivaciones, la producción de imágenes visuales se vincula estrechamente con preocupaciones intelectuales que buscan alternativas para reproducir el mundo “tal cual es” (Flores, 2007). En este sentido, Gustavo Aprea(2011), en el artículo *Los documentales y la noción de dispositivo*, hace referencia a ciertas diferencias entre la ficción y el documental, entendiendo(de acuerdo a las reflexiones teóricas de Grierson y de Vertov) que la mirada documental se caracteriza por la construcción de una distancia respecto a los objetos representados. Esta distancia puede ser temporal, espacial, cultural o política.

Modos del cine

La propia película afirma que Dios no existe y se define como una No ficción. Esta propuesta presenta una narración poco habitual que permite dar una vuelta de tuerca a las ideas y el lenguaje retórico que construye la realidad filmica. *Esto no es una ficción, Dios no existe*. Así, el documental habla de los devenires discursivos desde los cuales se construye la realidad, por medio de una dinámica paradójica de entrecruces categoriales: relaciones inductivas, deductivas, históricas, geográficas, económicas macros y domésticas. Al igual que sucede en la clasificación que el propio director de *Fraylandia*, este caso se destaca por ser uno de no ficción. Este es un documental reflexivo pero que combina varias posibilidades en este caso, haciéndolo un caso ejemplar entre el documental y el ensayo, como unidad de interrelaciones con un sentido. Los personajes son “sujetadores” en esa trama. Es así como en ambos casos coinciden estos elementos narrativos. En ese sentido, su desarrollo se organiza en partes, hay que inventarlos, fabricarlos o más bien crearlos, y nada serían sin la firma de quienes los crean (Deleuze, Guattari, 1999) esto es una imagen de pensamiento, una estructura enunciativa que presenta digresiones que irrumpen en el hilo argumental del relato introduciendo otras temáticas que no parecen tener relación directa con el tema principal pero que es recargado de significados a partir de la forma del montaje y las figuras retóricas tan características de esta narrativa.

Este cortometraje mantiene elementos del modo explicativo por su clara intención comunicativa hacia el lector, dirigiéndose directamente al espectador, a través

de la voz en off narrativa o con la presencia en cámara de un presentador/comentador que puede ser el propio antropólogo.

Podemos apreciar características del cine documental y cine ensayo ya que este es un caso de claves ensayísticas muy reconocibles, entre éstas, se destacan:

- Registro audiovisual de una realidad concreta
- Voz en Off, es una voz que ordena y da verosimilitud a lo que estamos viendo.
- Función educativa y de denuncia
- Nos hace reflexionar

En relación al género, la técnica y el estilo, *La isla de las Flores* es un ejemplo particular que excede los límites del documental por el montaje entre sus imágenes en movimiento con animaciones, gráficas e ilustraciones con respecto al sonido. Si nos fijamos, en los créditos de inicio el director decide expresar mediante las palabras: “Este não é um filme de ficção”, que no se trata de un cortometraje de ficción, es una toma de posición con respecto a lo que nos va a contar, el director sabe que para personas que no estén familiarizadas con la realidad brasileña, pueda parecer que se trata de una manipulación o de una historia inventada. Veremos cómo una vez más, la realidad supera a la ficción. Podemos apreciar características del cine documental como por el registro audiovisual de una realidad concreta, el uso de la voz en off como una voz que ordena y da verosimilitud a lo que estamos viendo, por sus funciones educativa y de denuncia, así como por generar capacidad de reflexión. Este cortometraje presenta un caso con un planteamiento realmente atrevido ya que rompe muchas de las convenciones del cine documental, también es audaz en su contenido, la sociedad muchas veces no acepta bien las críticas y este es un documental crítico con todos nosotros, con nuestras actitudes y con el modo en que sostenemos las injusticias del sistema. Este cortometraje es de 1989 y podemos comprobar cómo a pesar de que se realizó hace más de treinta años, ha envejecido bien y el tema que trata sigue teniendo un vínculo con la actualidad y con los problemas que afectan a los seres humanos. El propósito del director es que cualquier persona, “incluso un extraterrestre” pudiera entenderlo. En esta combinación que hace a lo híbrido, *La isla de las flores*, presenta una combinación en sus modalidades de tratamiento que toma varias de las

características del *Documental expositivo* ya que predomina el discurso hablado. En este caso se utiliza la voz en *off* para guiar la trama y generalmente tiene un propósito didáctico o educativo. En palabras de Bill Nichols, este modo se basa en que al darle prioridad a la palabra hablada plantea una perspectiva proveniente de una sola fuente unificadora, una sola voz que habla “sobre el mundo” y que pone en acción métodos de convencimiento basados en la de aquel que cuenta. Por esto, el uso de la voz en *off* es el utilizado (voz de Dios) para guiar la trama del filme y no pierde el control jamás de la circunstancia del mundo histórico que es abordada. Este modo reúne fragmentos del mundo histórico en un marco retórico, más que en un marco estético o poético. Es el modo que primero combinó los cuatro elementos básicos del cine documental (imágenes indiciales de la realidad; asociaciones poéticas, afectivas; cualidades narrativas, y persuasión poética). El modo expositivo se dirige directamente al espectador, con títulos o voces que proponen una perspectiva o postulan un argumento. Algunas películas expositivas adoptan un comentario tipo voz de Dios (el hablante es escuchado, pero nunca visto). La tradición voz de Dios alentó el cultivo del comentario por un varón profesionalmente educado, con una voz ricamente entonada, que pasó a ser el rasgo distintivo del modo expositivo, aun cuando algunas de las cintas más impresionantes eligieron voces menos pulidas, precisamente por la credibilidad obtenida al evitar demasiado pulimento. Los documentales expositivos se basan en gran medida en la lógica informativa transmitida por la voz hablada. En un revés al énfasis tradicional en cine, las imágenes cumplen un papel de apoyo. Ilustran, iluminan, evocan o actúan en contrapunto a lo que se dice. El comentario es típicamente presentado como algo diferente a las imágenes del mundo histórico que lo acompañan. Sirve para organizar estas imágenes y darles sentido, de manera parecida a una leyenda escrita para una imagen fija. Se supone por lo mismo que el comentario surge de algún lugar que sigue sin ser especificado, pero está asociado con la objetividad o la omnisciencia. Muestra signos de inteligencia y representa la lógica organizadora de la película. El comentario, de hecho, representa la perspectiva de la película. Nos dejamos guiar por el comentario y entendemos que las imágenes son evidencia o una ilustración de lo que se dice. La edición en el modo expositivo sirve generalmente menos para establecer un ritmo o patrón formal, como lo hace en el modo poético (Nichols, 1991), que para mantener la continuidad del argumento hablado o perspectiva. Tal edición puede sacrificar la

continuidad espacial y temporal, para ensartar imágenes de lugares lejanos si ayudan a hacer avanzar la argumentación o para apoyar una propuesta. El documentalista expositivo tiene a menudo una mayor libertad en la selección y ordenamiento de imágenes, que el cineasta de ficción. El modo expositivo acentúa la impresión de objetividad y una perspectiva bien documentada. El comentario en off parece estar literalmente “por encima” del conflicto; tenía la capacidad de juzgar acciones del mundo histórico sin verse atrapado en ellas. El tono oficial del comentarista profesional, como las maneras de autoridad de los comentaristas y reporteros de los noticieros, lucha por crear una sensación de credibilidad a partir de cualidades como el distanciamiento, la neutralidad, el desinterés o la omnisciencia. El documental expositivo es un modo ideal para transmitir información o movilizar apoyo dentro de un marco que preexiste a la película.

Dicho lo anterior, algunas características de la *modalidad poética* también se hibridan con las otras dos modalidades identificadas. De sus principales formas expresivas, en este caso, Furtado aplica recursos temporales que no tienen lógica de tiempo y espacio. Combina sus secuencias y explora asociaciones y patrones que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales (Nichols, 1991). *La isla de las flores* transmite una idea concreta, desde una visión estetizada de la realidad. Predomina la sensación individual (y por ende autoral) más que representar el mundo histórico. Estas obras se conectan con el espectador en un sentido emotivo. Por último, la *modalidad performativa* usa recursos de ficción. Puede recurrir a la participación de actores para reconstruir sucesos. También puede “recrear” escenas con las personas que los vivieron originalmente. De cualquier manera, se realiza a través de “puestas en escena”.

Este es un cortometraje irónico, político, didáctico, un conjunto complejo que excede la idea de un género único. Mientras las distintas expresiones de la novela se encuentran dentro de una misma esfera de la praxis social (las prácticas estéticas) y un mismo tipo de discurso (el literario), los distintos tipos de documental se relacionan directamente con distintas prácticas sociales (las estéticas, las didácticas, las políticas, etc.) y, en consecuencia, se enmarcan en el cruce de distintos tipos discursivos presentes dentro de los lenguajes audiovisuales (Aprea, 2011). En este cortometraje, no existen los juicios de valor ni las oraciones grandilocuentes que buscan desatar una reacción

emocional en el espectador. Lo que aquí se busca no es entristecerte ni enfadarte, simplemente se busca que comprendas. Se busca mostrar una causalidad incómoda e inevitable: Hay en el mundo hombres que tratan mejor a los cerdos que a otros hombres. A partir de ahí la comedia se transforma en crítica. Una película indispensable, divertida, mordaz. Es un planteamiento realmente atrevido, rompe muchas de las convenciones del cine documental, también es audaz en su contenido, la sociedad muchas veces no acepta bien las críticas y este es un documental crítico con todos nosotros, con nuestras actitudes y con el modo en que sostenemos las injusticias del sistema. Este cortometraje es de 1989 y podemos comprobar cómo a pesar de que se realizó hace más de treinta años, ha envejecido bien y el tema que trata sigue teniendo un vínculo con la actualidad y con los problemas que afectan a los seres humanos. El propósito del director es que cualquier persona, “incluso un extraterrestre” pueda entenderlo.

Pareciera, entonces, que el documental hubiera partido mucho más atrás de lo real haciéndose la pregunta: ¿cómo mostrar lo real?, ¿qué mecanismos permitirían que la miseria surgiera ya no bajo la mirada ingenua del realismo social, sino desde su ubicación en el campo de fuerzas que la construye? En efecto, el problema de la visibilización pasa a ocupar un lugar central en la propuesta de Furtado. A diferencia del documental sobre la miseria de carácter pastoral, cuyo objetivo último es ubicar el fenómeno en un ámbito moral, *La isla de las flores* aborda el lugar de la miseria en la cadena de relaciones políticas, económicas e históricas que conforman al mundo, o sea, simplemente el eslabón no productivo, punto ciego dado por el carácter recolector de la actividad. Según Jacques Rancière, la división de lo sensible es aquel procedimiento que: “fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división” (Rancière, 2002). Así, operaría el establecimiento de una partición de lo real, pero también una toma de posiciones respecto de esa misma partición o división de lo sensible; es decir, en tanto demarcación, se fundan relaciones de interioridad y exterioridad, inclusiones, exclusiones y dinámicas de pertenencia. No se trata, entonces, de mostrar la miseria sino de hacer patente la cadena de relaciones que la construyen y que la invisibilizan,

que la sitúan como una parte más, como una parte lógica, racional, del engranaje de vínculos que constituyen el orden. De ahí que adquiera tanta importancia una mirada didáctica que ironiza al letrado, a la perspectiva científicista donde todo debe ser explicado desde su origen. Y la parodia se instala generando una sonrisa, la ironía se vuelve la herramienta más eficaz para abofetearnos en aquello que consideramos 'normal'. Sin embargo, la risa queda desplazada y lo real que ha estado fuera, la parte de los sin parte, nos golpea con fiereza. El artilugio queda develado o, más bien dicho, podemos por fin ver aquello que se ocultaba debajo de todas las retóricas explicativas, taxonómicas, al develarse su absoluta arbitrariedad y que condujeron, inevitablemente a mostrar su lado más horroroso, a saber, la cadena que justifica todo, la concatenación que legitima. Otra reflexión importante sobre la fotografía (aplicable también al cine) relacionado igualmente con la subjetividad en la producción de imágenes visuales, proviene de Susan Sontag (1997), quien en sus reflexiones sobre el acto fotográfico señalaba una analogía entre cazar y tomar fotografías. Así, las personas objeto de la fotografía, son una especie de presa de caza fotográfica y hay un ejercicio de imposición sobre su cuerpo, independientemente de que sean personas de la vida real o estén interpretando algún personaje. Desde este punto de vista, debemos ser conscientes que la práctica cinematográfica implica una relación de poder, concentrada en quién tiene, emplea y dispone de la cámara, y también en quién clasifica el material fílmico, lo edita y lo corrige.

La idea de la película es mostrar lo absurdo de esta situación: humanos que, en una escala de prioridad, se encuentran después de los cerdos. Las mujeres y los niños que, dentro de un plazo determinado de cinco minutos, asegúrese de que los restos de comida de los cerdos se alimenten a diario. Esta situación absurda se mostrará de forma absurda. La película se estructura como un documental científico, del tipo "Fauna silvestre". La cámara seguirá un tomate desde su plantación hasta su consumo por un niño que acude al vertedero, pasando por el supermercado y domicilio del consumidor. Toda la información del texto será ilustrada de la forma más didáctica posible. A la narración se realizará en el estándar normal de los documentales, sin ningún tono caricaturizado y sin emociones.

Estilo

Si bien los primeros filmes se desarrollan considerando al estímulo visual como una de sus principales motivaciones, la producción de imágenes visuales se vincula estrechamente con preocupaciones intelectuales que buscan alternativas para reproducir el mundo “tal cual es” (Flores, 2007). En el caso del cortometraje brasileño, su director, Jorge Furtado, es reconocido por su gran labor narrativa en *La isla de las flores*.

Su incidencia hasta los días de hoy es reconocida por sus capacidades educativas, por su riqueza narrativa y por ser fiel representante de una realidad social que aún prevalece y es encausada por un tipo de sistema político-económico. Se reconoce una realidad ambiental que está en crisis por lo que debe ser atendida desde diversas perspectivas y enfoques. Una vía factible para motivar e incentivar cambios, tanto sociales como políticos, es a partir de crear lazos de empatía al visualizar otras realidades y conectar desde un plano sensorial con distintas narrativas que pongan en cuestión nuestra relación con la naturaleza y quienes habitamos en y con ella. El reto para las disciplinas ahora, es que sean capaces de reconocer el potencial de las películas (y los audiovisuales) como herramientas de investigación, como fuentes de información, como medios de difusión, como vehículo de los significados culturales y como manifestación de las emotividades (Pedro S. Urquijo, Adi E. Lazos y Karine Lefebvre, 2022).

El estilo se ve atravesado por las características de un Documental social pues su función primordial es la pedagógica, por lo tanto los contenidos expresados suelen ser aptos para diversos públicos, mostrados a través de herramientas informativas o instructivas, y generalmente basados en hechos sociales. Su estilo narrativo se caracteriza por el uso de la figura retórica, la ironía, en este caso nos presentan informaciones que dan a entender justo lo contrario de lo que el director y la mayoría de los espectadores piensan. La ironía puede provocar risa en algunas ocasiones, en otras sin embargo nos provoca un sentimiento de desconsuelo y es una forma efectiva de criticar y de hacer pensar. Las ironías que utiliza Furtado tratan sobre temas como religión, violencia, pobreza, sociedad de consumo o dignidad entre otros. La intención es hacernos pensar sobre nuestras propias percepciones o ideas sobre estos temas. Pensar sobre las injusticias es un paso previo para acabar con ellas. Es cierto que pensar

sobre esto ayuda poco a los habitantes de *la Isla de las Flores*, pero tal vez nos puede ayudar a cambiar o ayudar a quienes tengamos más cerca. El cortometraje se ha immortalizado en la historia del cine. En un momento en el que la creciente desigualdad económica está provocando crisis globales, esta es una protesta cinematográfica esencial.

La isla de las flores nos cuenta en definitiva como ha sido utilizada la inteligencia humana a lo largo de la historia. Podemos ser más o menos inteligentes, conscientes del mundo que nos rodea, pero nunca dejaremos de ser libres. La cita final de *la Isla de las flores* es de Cecília Meirelles: *libertad es una palabra que el sueño humano alimenta, que no hay nadie que explique y nadie que no la entienda.*

4.3.2 Nueva Mente

Ficha Técnica

Nueva Mente	https://kinoa.tv/nueva-mente
----------------	---

Título	Nueva Mente
Afiche	 <p>The poster for 'Nueva Mente' features a grid of 20 stylized human figures, each wearing a different patterned garment. Below the grid, the title 'NUEVA MENTE' is written in large, bold, white letters, with a recycling symbol integrated into the letter 'A'. Underneath the title, there is a line of smaller text: 'EL PROBLEMA DE TU BASURA Y LAS COOPERATIVAS DE CHUJAS' and 'UNA SOLUCIÓN DIGNA A LA URGENCIA DEL RECICLADO'. At the bottom, it says 'una película de DORES DE LA GRACA' and 'www.kinoa.tv/nueva-mente'.</p>
Año	2019
Duración	78 minutos

País	Argentina
Dirección	Ulises de la Orden
Guión	Mariano Starosta, Germán Cantore y Ulises de la Orden
Música	Ulises de la Orden
Fotografía	Pablo Parra
Reparto	Francisco Suárez, Ernesto Lalo Paret, Lorena Pastoriza, Víctor Chaco Gómez, Nora Margarita Rodríguez, Laura Noemí Bebe Ramírez, Orlando Oscar Kun Olívar, Vanina Machado, José Luis Picone, Andrés Napoli, Waldemar Cubilla.
Productora	Kinoa TV
Distribuidora	Kinoa TV
Género	Documental
Sinopsis argumental	Un viaje por la metrópolis desde la producción hasta la disposición final de los desperdicios. En el medio: personas, contaminantes, márgenes y más allá. De la basura tomamos conciencia cuando se huele. Será por eso que intentamos ponerla cada vez más lejos de nuestros hogares; ¿enterrarla, incinerarla o tirarla al mar? Va llegando la hora de comprometernos en la reducción, el reciclado y la reutilización, entendiendo el valor de los materiales en desuso como posibles fuentes de riqueza que pueden generar trabajo digno para los recicladores urbanos, los verdaderos promotores ambientales de nuestra sociedad.
Tema	Basura, residuos.
Subtema	Cooperativas sociales.

Cuadro de Dimensión Simbólica

Guión: sinopsis argumental - tema - subtema

Sinopsis argumental:Un viaje por la metrópolis desde la producción hasta la disposición final de los desperdicios. En el medio: personas, contaminantes, márgenes y más allá. De la basura tomamos conciencia cuando se huele. Será por eso que

intentamos ponerla cada vez más lejos de nuestros hogares; ¿enterrarla, incinerarla o tirarla al mar? Va llegando la hora de comprometernos en la reducción, el reciclado y la reutilización, entendiendo el valor de los materiales en desuso como posibles fuentes de riqueza que pueden generar trabajo digno para los recicladores urbanos, los verdaderos promotores ambientales de nuestra sociedad.

Tema: Basura, residuos.

Subtema: Cooperativas sociales.

Actores y actrices sociales-personajes-protagonistas

Ulises de la Orden es un destacado documentalista con más de diez años de trayectoria y casi una decena de películas en su haber, eligiendo el formato documental, y más precisamente el género del documental social. Es así como el director siempre se enfoca en las causas de las minorías, siguiendo con devoción a aquellas que otros no quieren ver, escuchar, comprender y ni llegar a sus corazones.

Nueva Mente no es la excepción y esta vez el objetivo son las cooperativas procesadoras de residuos. Como es sabido, el capitalismo es codicioso y encuentra negocios en todas partes. Los residuos también son un negocio, y la intervención de cooperativas dirigidas por las propias y los propios trabajadores organizados puede ser bastante perjudicial para lograr estos objetivos. Trabajadoras y trabajadores haciendo trabajos que nadie quiere hacer, con mil prejuicios; éstos seres expulsados, llevados a los extremos, encontraron una salida a sus dificultades a través de la conexión, y al mismo tiempo ofreciendo una solución a un problema ambiental oculto. En 1977-1978 se implementó un plan para eliminar villas y basureros de la ciudad de Buenos Aires, y la sede de la ciudad de José León Suárez en Buenos Aires, donde se fundó el CEAMSE³⁸. José León Suárez empieza su desarrollo como una ciudad de descanso, donde predominaban quintas y propiedades destinadas al recreo. El poblamiento actual comienza a partir de la década de los años 1940 con el crecimiento urbano de la cuenca del río Reconquista. El Río Reconquista, se ubica al noreste de la Provincia de Buenos Aires. Limita al noroeste con la cuenca del río

³⁸ Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado es una empresa creada por los estados de la Provincia de Buenos Aires y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para realizar la gestión integral de los Residuos Sólidos Urbanos (RSU) del Área Metropolitana Buenos Aires, y el desarrollo y conservación de los espacios verdes y azules.

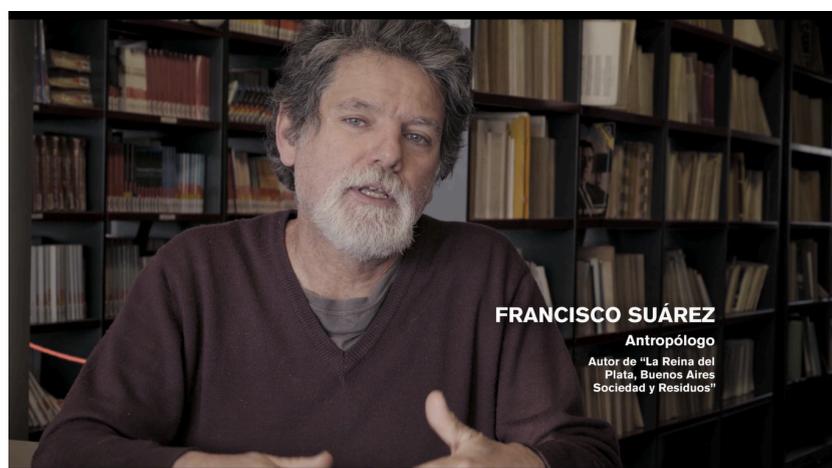
Luján; al noreste con el río Luján en la zona de su desembocadura en el Río de la Plata; al suroeste con la porción media y superior de la cuenca del río Matanza-Riachuelo. Aunque será gracias al movimiento inmigratorio provocado por la Segunda Guerra Mundial que cobra importancia, ya que para finales de esta década vivían en la ciudad inmigrantes de otras provincias y países, principalmente españoles, italianos y originarios de países de la ex URSS. Estos se instalan en la zona debido a la cercanía con las áreas industriales de Munro y San Martín. Luego de los años 1980 la inmigración de la ciudad fue similar al resto de la de Buenos Aires, captando argentinos de distintas provincias y ciudadanos de países limítrofes, principalmente de Paraguay, Bolivia y Perú. Muchos de ellos se asentaron en las zonas más difíciles para edificar como lo es la cuenca del río reconquista. Así comienza a visibilizarse la crisis en las playas de Buenos Aires sobre el Río en el que se arrojan diariamente más de 15.000 toneladas de basura, que llenan el parque. Actualmente existen diez cooperativas encargadas del reciclaje, formadas por cartoneros, cirujanos y recicladores urbanos. De esta forma cooperan desmesuradamente con el entorno y han encontrado una salida al aislamiento al que estaban socialmente relegados. La cooperativa Bella Flor es una de estas diez cooperativas y es presentada a través de los propios testimonios de las y los trabajadores, imágenes de archivo, un cuidadoso trabajo de cámara y la información brindada. A través de éstos, conocemos sus historias y opiniones, desde lo macro a lo micro y viceversa. Al ayudar a la sociedad, se ayudan a sí mismos. Estas cooperativas necesitan de una cooperación colectiva.

Los personajes que fueron entrevistados para el filme fueron:

- Francisco Suárez
- Ernesto Lalo Paret
- Lorena Pastoriza
- Víctor Chaco Gómez
- Nora Margarita Rodríguez
- Laura Noemí Bebe Ramírez
- Orlando Oscar Kun Olívar
- Vanina Machado

- José Luis Picone
- Andrés Napoli
- Waldemar Cubilla

Los personajes seleccionados para Nueva Mente, son varios. En este caso se entrevistan a varios y varias integrantes de la cooperativa Bella Flor, es el caso de Ernesto “Lalo”, Orlando Oscar, Nora, Noemí, Vanina, Lorena, etc. Esta última, presentada en el minuto 9, toma un rol muy predominante en el largometraje, adquiriendo calidad de vocera por parte de la cooperativa. Asimismo figuran aquellos personajes que están por parte de CEAMSE, como voceros de la empresa que se ocupa de los residuos sólidos urbanos de 45 municipios de la Provincia de Buenos Aires y de la Ciudad de Buenos Aires. Todos los días se reciben 22.500 toneladas de residuos que generan las actividades cotidianas de los habitantes del mayor aglomerado urbano del país. Son entrevistados testimonios que expresan su experiencia en primera persona (la mayor parte de las entrevistas toman esta voz) y en tercera persona como es el caso de Francisco.



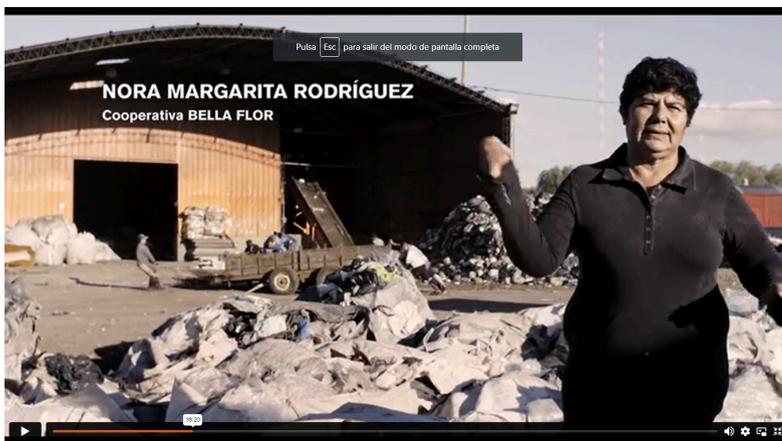


Figura 101,102,103,104:Francisco,Ernesto,Nora,Lorena.Protagonistas Fuente:Captura de pantalla.

Los grupos sociales que figuran en este documental, son personas en situación de calle, ex presidiarios, mujeres y madres solteras, niñas y niños desvinculada/os del sistema educativo. Las formas sociales que adquieren para organizarse alrededor de la formación y gestión de la Cooperativa de residuos "Bella Flor". Estos grupos se

identifican y cooperativizan por motivos morales, políticos y por necesidad. La mayoría es gente que vive en situación de calle que es integrada y reinsertada en lo social por parte de la cooperativa. Así, ex presidiarios que al cumplir su condena también pasan a formar parte de esta red de acciones en las que se le distribuyen tareas de reciclaje y organización de los residuos, en un principio. Es un dato emergente en el largometraje, como en el estudio de caso central, el papel de las mujeres como elemento predominante, como cuerpo de guerra y resistencia, pero también de sostén y cuidado de la vida, con una gran capacidad para resolver los problemas de alimentación en este grupo, demostrando una gran capacidad para la gestión y la organización de esas partes que conforman ese todo, ese universo casi independiente (ya que el Gobierno argentino parece no demostrar interés en apoyar el proceso) en el que se configura este tipo de espacialidad con tantos matices y problemas por resolver como lo es una cooperativa de basura y residuos. La mujer es representada como el hogar, la organización de los espacios, y la nutrición y la capacidad para dar el alimento. Todas estas funciones son claves en lo que refiere al habitar. En el minuto 17, se hace referencia directa a través del relato de Nora, quien comenta que existe un rebaje hacia la mujer e hijas muy presente en estos contextos marginales ya que se jugaba con sus necesidades, aludiendo al abuso de las chicas en un nivel de rebaje para poder darle de comer a sus hijas e hijos. En refuerzo del relato de Nora, Lorena comenta que tratan de no recordar siquiera estos momentos porque sólo les implica imágenes de sufrimiento y horror. Esta relación, de una manera u otra, es replicable en todos los casos de estudio articulados en este análisis, que si bien es a partir de un estudio de caso, el conjunto en su totalidad de este universo es representativo de un tipo de realidad, aplicable a un discurso general común dado en la región de América Latina. La misma porción de esta realidad arroja datos muy similares en lo que tiene que ver con los grupos sociales más destacados en estos contextos marginales.



Figura 105,106:Niña y señora cocinando. Fuente:Fotogramas.

Espacialidad y conflicto

Un dato relevante visto en *Nueva Mente*, referente a las clásicas disputas territoriales que se han dado en la región, es provisto en el minuto 10 en el que se muestran fotografías y archivo sobre el primer proceso de urbanización que encauzaron junta/os. En palabras de Lorena, en el minuto 10, ella comenta cómo se dio el proceso de ocupación de un primer pedazo de tierra para sobrevivir. Esto comienza en el año 1998, momento de crisis post noventa muy notoria. Quien no tenía trabajo, no podía seguir manteniendo un alquiler. “y la mayoría tenía 3, 4 pibes, y la única manera era asentarlos en algún lugar.”³⁹ En un mes ya estaba todo ocupado, este contexto de superpoblación sucedió alrededor de la zona del Chaco. Con la necesidad de alimentar, primeramente a las y los chicos, toman origen las ollas populares ya que su ambiente de vida estaba configurado por paredes de nylon y bolsas, por lo que deciden salir a la calle para poder comer. Su infraestructura habitacional se conformaba de carpas o ranchos hechos con lo mismo que tiraban los camiones de la basura. La combustión de la basura prendía abajo de sus asentamientos, por lo que tenían que trasladarse y mover todo hacia otro lugar. “Entre las ratas y el fuego”. Desde una perspectiva comparada, se mantiene una cercanía por representar la relación entre el ser humano y la naturaleza y sus luchas por la supervivencia, a partir de un agenciamiento y relacionamiento con su entorno. De una manera u otra, los niveles implicados en estas características aluden en todo caso, a disputas de índole política y territorial. El proceso del asentamiento de las personas que comenzaron a reunirse, por necesidad, en busca de un hogar y de apoyo mutuo y colectivo fué lo que motivó la urbanización alrededor de la zona. El director

³⁹ Cita textual sobre el relato de Lorena.

hace uso de archivos fotográficos que hacen reflejo de estos orígenes de urbanización y que sirven como recurso a la memoria por su valor testimonial y de archivo.



Figura 107: Documento periodístico. Fuente: Fotogramas

Los residuos se entierran en Norte 3, unas quince mil toneladas de residuos diarios son transportados a este lugar. Los residuos de toda la región metropolitana y de toda la capital federal, decantan allí. La/os ciudadana/os argentina/os tienen que saber qué pasa y a dónde van estos residuos, y comprender qué pasa en la montaña y qué pasa en una planta de separación.

Francisco Suárez comenta en el min 7 sobre la llegada de la dictadura cívico militar a Argentina, en el año 1976. El sistema de gestión de los residuos cambia, antes se incineraba en los domicilios y las usinas incineradoras ubicadas en diferentes partes de la ciudad. Luego se crea la CEAMSE, con un nuevo sistema que implicaba rellenar tierras para generar áreas verdes. Esta política se llevó a cabo ya que la autoridad militar disponía con discrecionalidad de las tierras del área metropolitana, y allí marcan cuatro rellenos sanitarios y los instalan allí, sin discutir con las autoridades municipales y mucho menos con las y los ciudadanos. Según comenta el antropólogo, hay una cuestión simultánea de crecimiento de los rellenos y de los barrios ya que van en paralelo. En la dictadura hubo un programa de erradicación de villas de ciudad, sobre todo en el mundial del 78 lo primero que abordan son las Villas de la zona norte, los colegiales, villa 31 porque era lo que iban a mirar los extranjeros; Y en simultáneo, se erradicaron los basurales de la ciudad de Buenos Aires, entonces se erradicó todo aquello que molestaba y que era desecho, social o material. Y todo confluye, esta

población que trasladaron, termina viviendo de la basura, que también, erradicaron de la ciudad.



Figura 108:Plano.Fuente:fotograma



Figura 109,110:Documentos periodísticos.Fuente:Fotogramas

Como consecuencia, los efectos socioambientales se destacan a partir del minuto 9 cuando Lorena comenta sobre la crisis del año 1999-2000. Esto viene sucediendo hace décadas, en los últimos cuarenta años hubo dos momentos críticos, uno, a fines del año 98 y principios del 99, en el que sucede un accidente de incendio en el basurero, provocado por la falta de controles sobre los gases emitidos por los residuos, tal como lo muestra la figura siguiente, la ubicación de las torres se encontraba cerca, las enfermedades aumentaban, tales como la leucemia que provocó 12 muertos, y enfermedades de todo tipo. Así reacciona el recurso atmosférico: en su proceso de descomposición, los residuos sólidos generan malos olores y gases, como metano (CH₄) y dióxido de carbono (CO₂), que ayudan a incrementar el efecto invernadero en el planeta, aumentando la temperatura y generando deshielo en los polos. A esta fase se le denominó “la crisis del entierro”, producto de una sociedad pauperizada y en situación

de extrema emergencia social. Como CEAMSE no pudo controlar esta situación, la militarizó, con una cobertura de más de 400 policías para cuidar el basurero, lo que, en palabras de sus propios testigos, éstos mezquinaban la basura. Y todas las acciones involucradas en este contexto, como la quema, el entierro, el reciclaje, la clasificación, son parte de prácticas cotidianas para estos trabajadores. La decisión de quemar la basura como una solución al problema, tiene un gran impacto ambiental. En este contexto, esta decisión trajo grandes impactos indirectos como la generación al unísono de ocho basurales ilegales en el cordón barrial de Reconquista, ubicado en una zona de borde urbano, alejado de la urbe central. Elementos de espacios construidos, arquitectónicos, como las usinas, los residuos y sus respectivos envoltorios.

Niñas y niños

En el minuto 13:15 se presentan una cantidad de documentos que reflejan el cierre del basurero en el año 1998. Los siguientes documentos hacen referencia de manera despectiva hacia los andrajosos. En la figura 111 y 112 se da testimonio del accidente sucedido con la desaparición de Diego Duarte quien muere en la montaña de basura. La montaña es como denominan a su lugar de trabajo. En esta montaña muere enterrado un joven que solía acudir diariamente a trabajar y era parte integral del grupo. Las corridas por las persecutas de la policía, sin conocer muy bien los motivos de esta muerte, comienza un movimiento de sublevación muy fuerte por parte de la cooperativa. No fué solo Diego, ya que el fenómeno fue una masacre que dejó cicatrices de heridas de gomas de bala a varias y varios de sus integrantes, hubieron varias personas lastimadas que a partir del suceso desagradable en la montaña comienzan a sentir una nueva fuerza que les da ánimos para organizar una nueva forma de organización y de lucha. En ese marco de conflictos, se instala el “ReciPark”.



Figuras 111,112:Documento periodístico.Fuente:Fotograma.

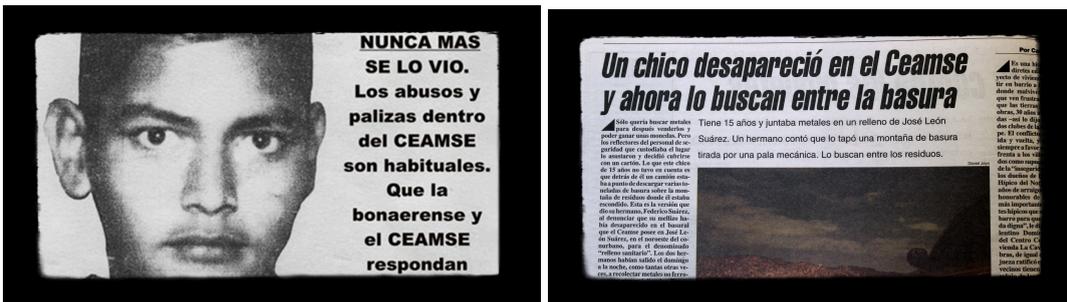


Figura 113,114:Documento periodístico sobre la desaparición de un reciclador. Fuente:Fotograma

Arquitectura y Ambiente

Este tipo de espacialidad presenta esos matices comunes en todos los casos estudiados. Por un lado(figura 113) observamos las vistas panorámicas del campo y de esas zonas aisladas o en desarrollo, limítrofes de la ciudad, pero campestres, rururbanas. Por otro lado(figura 114), observamos una espacialidad construída, y en proceso, la cooperativa social. Un dato relevante provisto en el minuto 10 en el que se muestran fotografías y material de archivo sobre el primer proceso de urbanización que encauzaron junta/os, es que emerge de los relatos de Lorena, es cómo se dio el proceso de ocupación de la primera porción de tierra para sobrevivir. Esto comienza en el año 1998, momento de crisis post noventa muy notoria. Quien no tenía trabajo, no podía seguir manteniendo un alquiler. La mayoría de estos participantes tenía 3 o 4 hijos o hijas, y la única manera era asentarlos en algún lugar”(Lorena, 2019). En un mes ya estaba todo ocupado, este contexto de superpoblación sucedió alrededor de la zona del Chaco. Con la necesidad de alimentar, primeramente a las y los chicos, toman origen las ollas populares ya que su ambiente de vida estaba configurado por paredes de nylon y

bolsas, por lo que deciden salir a la calle para poder comer. Su infraestructura habitacional se conformaba de carpas o ranchos hechos con lo mismo que tiraban los camiones de la basura. Un contexto que oscilaba, según describen sus propia/os habitantes, entre las ratas y el fuego. La combustión de la basura prendía abajo de sus asentamientos, por lo que tenían que trasladarse y mover todo hacia otro lugar. Esta cooperativa se gestiona a tal punto que logra niveles de autonomías tales como la de responsabilizarse en reinsertar educativamente a sus colegas, entre algunas acciones, activan los estudios en la escuela a partir de la instalación de una allí. Prácticas tales como la clasificación a mano. Recolección, reciclaje, organización de la basura o los residuos. En el documental emerge el concepto de Ciruja, el cual es utilizado con un tono despectivo tal como lo expresa Lorena en su relato sobre la superpoblación de la zona del Chaco, el ciruja es considerado un vago. En este sentido, este caso mantiene esta característica común sobre los imaginarios creados alrededor de las personas en situación de calle, de quienes son cartonera/os y de quienes reciclan o trabajan en un vertedero. En el caso de *Fraylandia*, se teje una idea similar en torno al imaginario creado al respecto de las y los militantes, en este caso se los denomina, piquetera/os, por parte de Sandra, quien alude a éstos de la siguiente manera, como portavoz de una corriente y forma de pensamiento político que, reúne o divide grupos sociales.

En el minuto 12, algunas mujeres comentan “comíamos de la basura”, “era nuestra forma de vida”. En estos términos, los imaginarios de los conceptos de la basura y de la pobreza están directamente asociados. Es casi como implicar que si eres pobre eres basura, porque ese sería su alimento. Esas terminologías surgen como conceptos clave dentro del análisis, creando un marco de referencias que involucra conceptos tales como: sistema, ciudad, habitantes, recursos, productividad, valor, alimento, basura, pobreza, desigualdad refiriéndose y en relación con los diferentes tipos de desechos (residuos sólidos (RSU), residuos líquidos (RL), basura). En esta escena se explica sobre estos conceptos y su relación, es decir, lo fundamental del reciclado es que es recuperable, o puede transformarse en compostaje. Así, la idea de basura y de residuo queda establecida por sus diferencias. La basura es todo lo que ha dejado de tener utilidad. Este material no puede reciclarse y debe ir directamente a vertederos o incineradores. En contraste, los residuos son materiales de vidrio, papel, plástico reciclable o aluminio que aunque han sido utilizados, todavía pueden ser reutilizados o

reciclados. Esto es planteado por parte de las y los trabajadores del vertedero, y puesto de manifiesto como una propuesta política que trasciende la afirmación “enterrar es lo más fácil”. De la misma manera en los tres casos detectamos estas terminologías. En la entrevista abordada al director, él mismo comenta:

Yo tengo otra película que se llama “Desierto verde” que habla sobre otro tipo de residuos, que habla de los residuos sólidos urbanos, RSU, que es todo un problema. Pero hay otro tipo de residuos, más en Argentina, en Paraguay y Uruguay también, que son los residuos de las fumigaciones con agrotóxicos. Y en esa película filmamos una entrevista, muy linda, con una activista que se llama Vandana Shiva, que fue funcionaria del gobierno de Mahatma Gandhi, grossa, y ella tiene varios libros escritos, y ella postula un movimiento político que se llama eco-feminismo que es súper interesante, te la tiro para que le pegues una mirada.

Al desechar todo residuo a un lugar de entierro estamos convirtiendo los residuos en basura. Pocos años después, en el 2001-2002, época de fuerte devaluación monetaria(mil por ciento más) para el país, en Argentina comienza a tomar presencia el fenómeno cartonero, como una fuerza abrupta, producto de la falta de trabajo. Se plantea, entonces, una nueva forma de trabajo a partir de la recuperación del papel, emergente de la necesidad social. En el minuto 14:42 se afirma que esta recuperación no nace de una política de estado sino de la misma necesidad. Unas dos mil personas se adhieren a este suceso y se escabullen en la montaña para recuperar los desechos. Generar trabajo es la solución de reciclar la pobreza. Estas mujeres comentan que necesitan tener un lugar donde acopiar, separar, organizar, lavar, y sentirse trabajadoras, que es lo que son. Basura hay de sobra, y la basura es la materia prima, entonces trabajo, hay de sobra. La práctica cotidiana de separar mejor es una generación de trabajo, es cuidar la salud de la y el vecino, y es fundamental para integrar nuevos hábitos de vida. En este sentido se prepondera sobre un discurso detalladamente

didáctico y educativo muy presente, que se intensifica a partir del minuto 23, en el que se explica cómo separar, en qué ámbitos instaurar talleres educativos y de debate, un discurso que sobresalta la falta de información y comunicación sobre el tratamiento de los residuos y el conocimiento de la incidencia de estos gases que se emiten, en diferentes escalas, en este caso, a nivel metropolitano. La cooperativa comienza a darle trabajo al barrio. Se forman primero 4 plantas, luego once, que involucran a casi mil personas.



Figura 115, 116: Vista panorámica. Cooperativa B.F. Fuente: Fotograma

El objetivo era bajar a la gente de la montaña, se pasa por un proceso de transformación con el objetivo de minimizar su ingreso a partir de la instalación de una planta de minimización. Más del cincuenta por ciento de las personas encargadas de asumir esta planta, estaban en la línea de indigencia, sin un alcance de nivel económico que les permitiera acceder al alimento. En este contexto de vulnerabilidad se les solicita que tomen cargo de la organización de la planta, un grupo aún sin estructura, ni redes, sin organización ni ejercicio productivo, comienza a asumir un rol activo en la planta, como cooperativa organizada. Cerca de ésta se encontraban algunas organizaciones civiles y barriales, centros culturales o escuelas, con quienes éstas/os comienzan a tejer vínculos. En este encuadre se refleja la gestación y formación de la planta y cooperativa “Bella Flor”. Conceptos clave como los de autogobernabilidad, economía popular y social, soberanías y resistencias creativas, cooperativismo, apoyo, reinserción y participación toman luz en este caso

En este sentido, cabe asociar la referencia emitida en el largometraje *Nueva Mente*, al respecto del transporte ya que es un factor de incidencia central en la temática medioambiental. Es muy interesante el relato planteado sobre la problemática, por parte

de los personajes de este largometraje al comentar sobre la disputa en las soluciones con la basura, si enterrar o incinerar. En el minuto 34:53 se comenta sobre el beneficio del entierro por parte de las empresas privadas de recolección de residuos, en este caso, en Argentina, es CEAMSE que cobra por enterrar los residuos. Ligado a todo esto, se fortalecen no solamente las empresas privadas, sino que el sector de transporte del país en el que el petróleo y el dinero son sus principales elementos. Las chimeneas, los humos, los líquidos, los gases, los residuos y el uso extractivista de los recursos hídricos son temas centrales en los casos.



Figura 117:ómnibus.Montaña de basura.Fuente:fotograma

Varios son los imaginarios y elementos de la naturaleza presentes en *Nueva Mente*, entre ellos, se menciona la montaña de basura, los gases, se menciona la fauna, de manera más específica, a los roedores por las transmisiones de enfermedades que pueden emitir. El olor es mencionado en varias ocasiones, así como en *Fraylandia*, se hacen también alusiones directas a esta cualidad ambiental tan característica de los basureros de esta índole. En el último caso, lo confirmamos a través de la ironía exagerada de Sandra, cuando está locucionando en la radio, pero su intención es burlarse despectivamente de quienes están en contra de la instalación de la pastera.



Figura 118, 119:Asentamiento.Montaña de basura.Fuente:fotograma

Cuadro de Dimensión Técnica

Visual:Atmósfera y Ambiente

El clima general del caso es absolutamente político, manifestante y resistente. Es un marcado largometraje didáctico, pero a través del mismo, también observamos características de la actitud argentina ante los conflictos, voces que no se callan, manos que no descansan. El mensaje de este largometraje es claro y penetra en la conciencia y en el corazón. Nosotros mismos tenemos ese poder, el poder de clasificar correctamente los residuos y facilitar su trabajo, colaborando con el medio ambiente; Este caso amplifica nuestras miradas y las despeja de escombros para crear un cambio de mentalidad. Documentales como *Nueva Mente*(Ottone,2019) tienen un valor central que va más allá del puro cine. Aquí aparece la depredación y el daño al medio ambiente en correspondencia con los grandes negocios de las corporaciones, la negligencia y complicidad del Estado. La *Cooperativa Bella Flor*, que agrupa, forma, capacita y contiene a estos miembros que pasan ahora a ser recicladores urbanos.

Esta cooperativa se gestiona al punto de lograr autonomías tales como la de responsabilizarse en reinsertar educativamente a sus colegas, entre algunas acciones, reactivan los estudios en la escuela a partir de la instalación de una allí. Prácticas tales como la clasificación a mano. Recolección, reciclaje, organización de la basura o los residuos. En el documental emerge el concepto de Ciruja, el cual es utilizado con un tono de desprecio, tal como lo expresa Lorena en su relato sobre la superpoblación de la zona del Chaco, el ciruja es considerado un vago. En este sentido, este caso mantiene esta característica común sobre los imaginarios creados alrededor de las personas en

situación de calle, de quienes son cartonera/os y de quienes reciclan o trabajan en un vertedero. En el caso de *Fraylandia*, se teje una idea similar en torno al imaginario creado al respecto de las y los militantes, en este caso se los denomina, piquetera/os, por parte de Sandra, quien alude a éstos de la siguiente manera, como portavoz de una corriente y forma de pensamiento político que, reúne o divide grupos sociales.

Desde una perspectiva antropológica, en el minuto 12, algunas mujeres comentan “comíamos de la basura”, “era nuestra forma de vida”. En estos términos, los imaginarios de los conceptos de la basura y de la pobreza están directamente asociados. Es casi como implicar que si eres pobre eres basura, porque ese sería su alimento. Esas terminologías surgen como conceptos clave dentro del análisis, creando un marco de referencias que integra el concepto de basura, pobreza, alimento, residuos. En esta escena se explica sobre estos conceptos y su relación, es decir, lo fundamental del reciclado es que es recuperable, o puede transformarse en compostaje. Así, la idea de basura y de residuo queda establecida por sus diferencias. La basura es todo lo que ha dejado de tener utilidad. Este material no puede reciclarse y debe ir directamente a vertederos o incineradores. En contraste, los residuos son materiales de vidrio, papel, plástico reciclable o aluminio que aunque han sido utilizados, todavía pueden ser reutilizados o reciclados. Esto se plantea por parte de las y los habitantes y trabajadores del basurero, como una propuesta política que trascienda la afirmación “enterrar es lo más fácil”. Al desechar todo residuo a un lugar de entierro estamos convirtiendo los residuos en basura.

Pocos años después, en el 2001-2002, época de fuerte devaluación monetaria (mil por ciento más) para el país, en Argentina comienza a tomar presencia el fenómeno cartonero, como una fuerza abrupta, producto de la falta de trabajo. Se plantea, entonces, una nueva forma de trabajo a partir de la recuperación del papel, emergente de la necesidad social. En el minuto 14:42 se afirma que esta recuperación no nace de una política de estado sino de la misma necesidad. Unas dos mil personas se adhieren a este suceso y se escabullen en la montaña para recuperar los desechos. Generar trabajo es la solución de reciclar la pobreza. Estas mujeres comentan que necesitan tener un lugar donde acopiar, separar, organizar, lavar, y sentirse trabajadoras, que es lo que son. Basura hay de sobra, y la basura es la materia prima, entonces trabajo, hay de sobra. La práctica cotidiana de separar mejor es una generación de

trabajo, es cuidar la salud de la y el vecino, y es fundamental para integrar nuevos hábitos de vida. En este sentido se prepondera sobre un discurso educativo muy presente, que se intensifica a partir del minuto 23, en el que se explica cómo separar, en qué ámbitos instaurar talleres educativos y de debate, un discurso que destaca la falta de información y comunicación sobre el tratamiento de los residuos y el conocimiento de la incidencia de estos gases que se emiten, en diferentes escalas, en este caso, a nivel metropolitano.

El filme presenta un paleta cromática de marrones predominantes, gris, blancos, negros y cepias y azules en una imagen visual que de asemeja a un tamiz en el que se entretejen las paletas de colores que devienen de los envases y envoltorios de los productos industriales junto con las escenas literalmente documentales por el registro del proceso puesto en reflejo por archivos de fotografías, así como la ciudad de Buenos Aires es mostrada en escenas nocturnas de tráfico. El filme presenta un paleta cromática de marrones predominantes, gris, negro, en una imagen visual que de asemeja a un tamiz en el que se mezclan los colores que devienen de los envases y envoltorios de los productos industriales en el que predominan los rojos en constante contraste con los negros de las bolsas de plástico, en este sentido, el filme se asemeja a la paleta de color presentada en los otros casos, en los que las imágenes resultan ser muy similares unas con las otras. Por otro lado, los colores en sepias aluden a un relato histórico, a ciertos momentos históricos del país, como también al cine como documento por sus aportes desde el registro y visibilidad de su pasado y la memoria.



Figura 120,121,122,123,124:Basura,Tráfico.Fuente:fotograma

4.10 Sonoro:música y sonido

Se reconoce la intertextualidad musical con el caso complementario anterior, *La isla de las Flores*. Estos sonidos son la voz del pensamiento, vehiculizando lo que se quiere mostrar. El hermano del director compone exclusivamente la música para *Nueva Mente*. Es de destacar que entre los casos *La isla de las flores* y *Nueva Mente* existe, no una casual sino una pertinente intertextualidad dada a través del recurso de la música. Durante el trabajo de campo, en la entrevista realizada al director argentino, el mismo comenta que su hermano compone exclusivamente la música para su largometraje. En sus propias palabras él mismo confiesa:

Si, hay como un pequeño homenaje a esas guitarras distorsionadas del final de *La isla de las flores*, cuando la frase final sentencia “La libertad es algo que todos conocen pero pocos pueden alcanzar”, y ahí entra una guitarra eléctrica muy particular y un poco hicimos un pequeño homenaje en la película, pero bueno hay que verla para darse cuenta(De la orden, Ulises, 2021).

El director expresa que ya habían mantenido experiencia trabajando juntos, pero que esta encomienda fue muy particular y que fué grabada en los estudios “Panda”

ubicados en Buenos Aires en el barrio de Matadero, donde que los míticos del rock argentino como Charly García grabaron. *La isla de las flores* es un referente aún vivo en el ámbito del cine ambiental. Desde la invención del primer cinematógrafo, la producción cinematográfica se mantiene activa y en expansión. Si bien no todas las películas realizadas a lo largo del tiempo son recordadas, almacenadas o recuperadas de sus formatos originales, aquellas que continúan transitando nuestro campo visual son narrativas que se mantienen “vivas”; puesto que su significado y su valor permanece abierto como un vínculo con el pasado (Urquijo S., Pedro; Lazos, Adi E.; Lefebvre, Karine, 2022). En este sentido, los vínculos dados entre los audiovisuales son articulados por sus referencias tanto sonoras como visuales. Tal como se comenta en el capítulo *Cine e historia ambiental*, son aquellos casos trascendentales que se mantienen “vivos” y que continúan sirviendo como referencia para nuevos filmes. Desde los orígenes del género, el cine ambiental hace reflejo de los paisajes y las cotidianidades, ya expresados en el filme silente realizado en 1922 por Robert Flaherty que coincide con estas temáticas ambientales, en un retrato sobre la relación entre sociedad y naturaleza en lo que parece ser la cotidianidad de una familia con su entorno polar.

Voz: Figura del narrador

-Narrador en primera persona o protagonista: testigo, protagonista, en flujo de pensamientos.

Se reconoce un narrador en primera persona (yo, nosotros) y se utiliza para narrar los hechos desde el punto de vista de los personajes, sean o no, todos protagonistas, pero participa de los acontecimientos que relata. Este narrador es heterodiegético porque está fuera de la historia y no tiene relación aparente con los hechos. Narrador testigo ya que cuenta una historia en la que no participa directamente, sino que es un testigo de los acontecimientos.

4.12 Planos

En la figura 122 el director hace uso de un plano abierto pero de toma aérea cenital, así como este plano presenta una angulación en picada, para hacer representación del contexto geográfico y una amplia vista de la zona donde se instaló el ReciPark, en una clásica disposición de control y panóptico por parte de CEAMSE hacia la cooperativa. Estos notorios diseños industriales son recurrentes en los casos, sobre todo, en *Fraylandia*, en el que el director también toma estos recursos narrativos al presentar la planta de UPM o la espacialidad linderera donde ocurren las manifestaciones del pueblo argentino en el puente de Gualeguaychú. Ello hace reflejo de una espacialidad ambiental que se construye en tamaños gigantes y enormes, a partir de imágenes de espacios construidos y otros espacios ambientales, no construidos. La figura 123 ofrece un plano medio, en blanco y negro ya que es documento y registro de la etapa que describen, cuando comienzan a instalarse y a ocupar el predio. En este caso, observamos a dos niñas con un joven que las sostiene fuertemente con su mano, lo que es destacable por este tipo de plano, además observamos en el fondo el complejo de carpas y tiendas que instalaban.



Figura 125,126:Plano cenital.Medio plano.Fuente:fotogramas

Ángulos

Dos ejemplos claros de esta disposición de control representada a través de estos dos tipos de angulación opuestas. Como podemos observar a continuación, las figuras 124 y 125 son ejemplos de angulaciones opuestas pero cargadas de significación. En el primer ejemplo(figura 124) nos enfrentamos a un ángulo contrapicado porque implica una toma que se realiza con la cámara de abajo arriba, en este caso vemos las usinas del vertedero, en blanco y negro(por ser un registro documental). Éstas son instalaciones

industriales importantes en los casos Fraylandia y Nueva Mente, y se encargan especialmente a la destinada a producción de gas, energía eléctrica o agua potable. En la figura 125 estamos frente a un ángulo picado, aéreo o a vista de pájaro. En este no hay mucho que explicar. Se llama así cuando se graba desde las alturas con un dron. Si bien este plano podría ser cenital, también puede ser un plano picado de la ciudad. Así que es denominado plano aéreo.



Figura 127,128,129:ángulo contrapicado, ángulo picado.Fuente:fotograma

Por último, la figura 126 refleja en un plano medio en ángulo picado, en blanco y negro, a un grupo de niñas y niños que interactúan con la cámara, sonriendo y en espera de su alimentación. Su actitud es empática con el registro, por esto sabemos que su relación con quien está del otro lado es buena, armónica, o feliz. Esta imagen mantiene una fuerte presencia en las miradas directas de los sujetos, con ánimos de juego y de recreación.

Montaje

En el caso de *Nueva Mente*, el montaje mantiene un orden temporal en la secuencia de la organización de sus planos, por lo que presenta un *montaje narrativo porque* cuenta los hechos, ya sea cronológicamente o mezclados con saltos al futuro o al pasado. En este largometraje se percibe como objetivo principal el hecho de contar una historia o una serie de sucesos históricos y temáticos, dar a conocer una historia basada en hechos reales.

Modos del cine

Este largometraje adquiere una potencia narrativa que no necesita más articulaciones para mostrar la pulsión de todas sus acciones. Claro que no es objetivo, es imposible ser objetivo, siempre hay que estar del lado de los trabajadores. Como en sus trabajos anteriores, Ulises De la Orden no pretende utilizar las pantallas visuales o narrativas que hacen brillar técnicamente su obra. Sabe cómo traer historias y narrativas al frente y es capaz de mantener la atención constante como un foco importante. Personas que pudieron aprender, que aprendieron a leer y escribir, profesionales de hoy, que pudieron dar a sus hijos ya ellos mismos un futuro posible. Historias de vida en la superficie del humanismo, de impacto emocional y sensible. *Nueva Mente* narra desde la sencillez, las emociones y la fuerza de convicciones muy presentes en la voz de los testimonios, y evidente, de manera implícita, por parte del pensamiento del director.

En tanto a los modos de clasificación, podría decirse que en este caso se presenta interacción del cineasta con sus sujetos, más que observarlos de manera no intrusiva. Las preguntas se convierten en entrevistas o conversaciones; el involucramiento crece hasta formar patrones de colaboración o confrontación. Lo que ocurre frente a la cámara se convierte en un índice de la naturaleza de la interacción entre el documentalista y el sujeto. El *modo participativo* surgió también alrededor de 1960 con el advenimiento de nuevas tecnologías que permitían el registro de sonido sincrónico en locaciones. Este modo tiene antecedentes en otros medios y disciplinas. La radio ha presentado desde hace tiempo interacciones directas entre los comentaristas y los invitados, una forma que migró fácilmente a la televisión antes de echar raíces también en el cine. Adicionalmente, las ciencias sociales han promovido desde hace tiempo el estudio de grupos sociales por medio de la interacción y la investigación directas. La antropología,

por ejemplo, sigue estando muy marcada por la práctica del trabajo de campo, en el que el antropólogo vive entre un pueblo por un periodo extenso de tiempo, aprende el lenguaje y costumbres, y después escribe lo que ha aprendido. Tal investigación normalmente requiere de alguna forma de observación participativa. El investigador va al campo de estudio, participa en la vida de los demás (Nichols, 1991), obtiene una impresión corporal o visceral respecto a cómo se ve la vida en un contexto dado, y después reflexiona en esta experiencia, utilizando, para hacerlo, los métodos de la antropología o la sociología. “Estar ahí” requiere de la participación; “estar ahí” permite la observación. Es decir: el trabajador de campo no se permite “hacerse nativo”, en circunstancias normales, sino que mantiene un cierto grado de distanciamiento que lo diferencia de aquellos de quienes escribe. El documentalista sale de detrás del manto del comentario en off, se aleja de la meditación poética, desciende de la percha tipo “mosca en la pared” y se hace un actor social (casi) como cualquier otro, casi porque el cineasta sigue teniendo la cámara, y con ella, un cierto grado de poder potencial y de control sobre los sucesos. La sensación de presencia física, en lugar de ausencia, que surge del intercambio sonoro sincrónico entre el cineasta y el sujeto, coloca al cineasta “en la escena”. Esperamos que lo que aprendamos, girará alrededor del eje de la naturaleza y cualidad del encuentro entre documentalista y sujeto. Podemos ver y escuchar al cineasta actuar y responder ahí y en ese momento, en la misma arena histórica que la de los sujetos de la película. Surgen las posibilidades de actuar como mentor, crítico, interrogador, colaborador o provocador. Este estilo de hacer cine es lo que Rouch y Morin llamaban “cinema vérité”, traduciendo al francés el título de Dziga Vertov a sus noticieros de la sociedad soviética: kinó-pravda. En tanto “cine-verdad”, la idea enfatiza que ésta es la verdad de un encuentro, más que una verdad absoluta o inalterada. Vemos cómo el documentalista y el sujeto negocian una relación, cómo actúan entre sí, qué formas de poder y de control entran en juego, y qué niveles de revelación o de acuerdo surgen de esta forma específica de encuentro. El cinema vérité revela la realidad de lo que ocurre cuando la gente interactúa en presencia de la cámara. Si hay ahí una verdad, es la verdad de una forma de interacción que no existiría si no fuera por la cámara. En este sentido es lo opuesto de la premisa observacional, en el sentido de que lo que vemos es lo que habríamos visto si hubiéramos estado ahí. En el documental participativo lo que vemos es lo que podemos ver sólo cuando una cámara, o un

documentalista, está ahí, en lugar de nosotros. La entrevista permanece como una de las formas más comunes de encuentro entre documentalista y sujeto en el documental participativo: las entrevistas constituyen una forma específica del encuentro social. Difieren de la conversación común y corriente y del proceso, más coercitivo, del interrogatorio, gracias al marco institucional en el que ocurren y los protocolos o líneas de acción específicas que las estructuran. Los documentalistas hacen uso de la entrevista para unir diferentes recuentos en una única historia. La voz del cineasta surge mientras teje de una manera distintiva las voces contribuyentes y el material utilizado para apoyar lo que dicen.

Estilo (Etnográfico, Educativo, Didáctico, Periodístico)

De técnica plana, el largometraje es claro en su presentación, pero parece ser más valorado más por su perspectiva periodística que cinematográfica. Es un documental que arroja luz sobre una situación invisible que merece hacerse visible. Documental de factura tradicional, donde el peso del relato recae mayormente sobre los entrevistados, tiene sin embargo algunos momentos visuales poderosos, y hasta aterradores, como cuando vemos la masa y el volumen de los desperdicios que van a parar y acumularse a unos cuantos kilómetros de las grandes ciudades, en eso que los recicladores llaman coloquialmente “la montaña”. En *Nueva Mente* hay una agenda y el objetivo concreto de visualizar un problema. Pero también las formas de solucionarlo. Como una manera de interpelar al espectador y tratar de involucrarse en la parte que le toca.⁴⁰ Como ya se comentó, *Nueva Mente* mantiene un relato de líneas marcadamente educativas que a través de sus actores visualizamos esas herramientas didácticas hacia adentro y hacia afuera del filme, es decir, entre los sujetos de la diégesis (en la cooperativa) y hacia los sujetos espectadores. Dentro del discurso educativo el didactismo se desarrolla en torno a la clasificación y tratamiento de los residuos. En la escena del minuto 55:48 Lorena, la vocera de “Bella Flor” expresa la importancia de la educación con respecto a este tema. El toque personal de Ulises tiene que ver con que en vez de interpretar “desde afuera” intenta dar voz a sus individuos, ceder de alguna manera el medio (el cine) para que estos se expresen, en un esfuerzo para mostrar esa cultura “desde adentro” (Ruffinelli, 2003). Se refleja el esfuerzo de dejar hablar a sus

⁴⁰ subjetiva.com

protagonistas, es decir, expresar desde adentro de la cultura del retratado aquellos patrones y elementos que lo caracterizan. se muestra particularmente interesado por las etnobiografías, que comparten muchas de las cualidades testimoniales del trabajo de Rouch, pero que están más cerca de la historia de vida. Tomando la crítica de Diego Brodersen, en el diario Página 12⁴¹, escribió:

El estilo de la película es, como en los esfuerzos previos del realizador, de carácter tradicional, convencional incluso, con entrevistas a cámara y un tono de urgencia que la temática no hace más que confirmar en cada una de las participaciones. Como ocurría en otros documentales del realizador, el registro elegido no permite que *Nueva mente* vaya más allá de aquello que solía denominarse “reportaje cinematográfico”, pero ese tono didáctico, transparente y directo (e intelectualmente honesto) es un norte elegido a conciencia.”

Se reconoció un cine de corte documental, ensayístico, antropológico, etnográfico y en algunos casos, participativo. Desde una perspectiva ecosistémica, los conflictos ambientales podrían llegar a ser soluciones sociales. Se reconoció un cine de contexto, cine como proceso. En los documentales sociales o etnográficos, el juez que vemos en pantalla es un juez de la "vida real" cuyas decisiones tendrán consecuencias reales para el acusado. En su sentido más etnográfico, el cine es tomado como proceso. La antropología visual se ha centrado en el análisis del cine etnográfico, marcado inicialmente por producciones pedagógicas sobre la difusión de las formas de vida de grupos humanos, en los que se mantiene una relación de colaboración entre productores cinematográficos y antropólogos. Por sus capacidades funcionales, este tipo de cine encuentra espacios en el marco del género documental, como en la televisión y en aulas de ámbitos educativos. Entre todos sus cometidos, su primordial función es la comunicación de la variabilidad cultural a través de la representación visual de las culturas así como de los problemas sociales. Una vía factible para motivar e incentivar

⁴¹ Página12 es un diario argentino, editado en la ciudad de Buenos Aires desde el 26 de mayo de 1987. Fue fundado por Jorge Lanata, su primer director, y Ernesto Tiffenberg, en ese entonces subdirector. A partir de 1994 fue dirigido y presidido por Fernando Sokolowicz, quien fuera su principal accionista.⁴⁵ Desde 2016 pertenece a la empresa de medios Grupo Octubre, administrado por la Fundación Octubre de Trabajadores de Edificios, creado y dirigido por el empresario y sindicalista Víctor Santa María, con sede en la Ciudad de Buenos Aires.

cambios tanto sociales como políticos es a partir de la creación de lazos de empatía al visualizar otras realidades sociales y conectar desde un plano sensorial con distintas narrativas que interroguen nuestra relación con la naturaleza, sus entornos y su relación con y entre sus sujetos. El reto para las disciplinas ahora, es que sean capaces de reconocer el potencial de las películas, los contenidos y discursos audiovisuales como herramientas de investigación, como fuentes de información, como medios de difusión, como vehículo de los significados culturales y como manifestación de las actividades. En estos casos, el cine etnográfico reaparece como una forma contemporánea para la representación audiovisual de la problemática socio-ambiental. En la medida en que ciertos elementos de una cultura no pueden describirse en términos de otra, el cine etnográfico puede desarrollar formas de incorporar la experiencia del espectador a la experiencia social de sus sujetos (MacDougall, 1975). Posteriormente presenta el cine etnográfico como un encuentro cultural, de modo que una película nunca trata sobre otra cultura, sino más bien sobre la relación intercultural y la intersección de miradas: la del director, la del sujeto filmado y la del espectador.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

5.1 Presentación e interpretación de resultados

En respuesta a los objetivos específicos(1.2) y la matriz de análisis(6.4), a continuación se desarrollan los resultados y las conclusiones finales.

Cuadro de Dimensión Simbólica

CATEGORÍA	CONCEPTO
Guion	Argumento Sinopsis Tema Subtema

Actores sociales	Personajes y protagonistas Grupos y clases sociales Nivel socio econonómico
------------------	---

O2) Identificar cómo son representados los actores y los contextos sociales en estas realidades.

Actores sociales y contextos

Se identificaron las características principales del recurso de la inclusión de actores sociales en el cine, éstas son: los lazos de empatía, las voces testimoniales y los retratos entre lo micro y lo macro. Se identificaron los perfiles y caracterizaciones sobre los personajes o actores sociales de las representaciones, así como se logró llevar a cabo una descripción de los contextos geográficos, socioambientales y culturales vistos en los tres casos.

Tanto en *Fraylandia*, como en los otros casos mencionados, más que procurar la objetividad en el marco del realismo y del documental, debe optarse por un camino diferente, que desde la subjetividad encuentre mejores maneras de construir, incorporando no solamente la subjetividad de quienes participan en la producción de imágenes visuales, sino también de las que participan en el filme. En palabras de Mayayo el tema pasó a ser una disputa política y el fenómeno se asemeja más a un partido de fútbol que a una defensa por la preocupación ambiental. Hoy en día se cuestiona la objetividad de la imagen visual, considerando que la participación de quien o quienes son parte del proceso de creación, introducen una fuerte dosis de subjetividad. Esto sucede en la fotografía documental (fija) y el documental cinematográfico ya que la cámara debe considerarse como un instrumento no pasivo, que incide en la manera en la que se desenvuelven los encuentros sociales que vinculan a las miradas creativas con los representados. En este sentido (Urquijo S., Pedro; Lazos, Adi E.; Lefebvre, Karine, 2022), la subjetividad está presente en la mirada selectiva del creador, en el encuentro que sucede entre el creador, la cámara y el representado, así como también en la interpretación de la mirada espectadora. En *Fraylandia*, uno de los

motivos de sus discusiones con antropólogos, o bien con cineastas etnográficos ortodoxos y (que es la razón por la cual los heterodoxos valoran sus obras) es la construcción narrativa que hace a sus filmes algo más que películas sobre sujetos populares. Ese es uno de los puntos más altos que destaca de su cine: “Lo interesante es que en la práctica documental Mayayo no hizo otra cosa que en las películas de ficción: narrar. Sus documentales, como los cuentos, tienen principio, medio y fin” (Ruffinelli, 2003). El caso central se reconoce como un documento y una fuente que remite al testimonio de formas de pensar y es también un testimonio de la historia ambiental. Es importante considerar estas perspectivas históricas ambientales cinematográficas en una investigación que reconozca el valor y la naturaleza de la subjetividad de las imágenes visuales y les dé acceso al estudio del cambio ambiental.

Sobre *La isla de las flores*: En *Ilha das Flores*, donde Dios no parece existir, como se muestra en las tarjetas iniciales del cortometraje, los niños y las mujeres sin dinero compiten por alimentos considerados inapropiados e inadecuados para los cerdos. Teniendo cinco minutos para recoger los materiales orgánicos sobrantes, se organizan grupos de diez personas para ingresar a la tierra encerrada. “Lo que pone a los humanos después de los cerdos como una prioridad al elegir los alimentos es el hecho de que no tienen dinero ni dueño”, explica el director, si bien el documental se realizó en 1989, Furtado expresa en una entrevista con el sitio web de Itaú Cultural durante la tercera edición del evento Encuentros de Cinema, en Río de Janeiro en el año 2019, que esta problemática de la desigualdad sigue presente en la actualidad. Para el guionista y director, el documental sigue siendo actual. “La película habla de desigualdad social. Este es el tema principal: las personas que sobreviven con el excedente de alimento para animales. Esta desigualdad, desafortunadamente, continúa existiendo. Si no es lo mismo, sigue siendo muy similar⁴²”.

En *Nueva Mente*, las cooperativas, en tanto grupos sociales de sujetos integrantes de un universo por una sintonía en sus valores y por los sentimientos de pertenencia que representa a ese todo, pero como sucede en cualquier grupo social, todo acto, toda decisión implica una consecuencia para ese grupo. *Nueva Mente*, presentó como a sus actrices y actores a cartoneras y cartoneros e indigentes que merodeaban por

⁴² <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/30-anos-depois-aatualidade-de-ilha-das-flores>

la basura de la ciudad de Buenos Aires desde finales de los años 90 y que una gran parte de aquellas personas lograron constituirse en cooperativas, como lo refleja el caso de la Cooperativa Bella Flor para llevar la tarea del reciclado del material excedente que genera el ser humano en la ciudad. Fué muy importante para sus integrantes contar con una sólida forma de organización. Las y los actores expresan cómo fueron sus estrategias para organizarse, y cómo priorizaron lo lúdico educativo como hilo de sostén de esa fuerza en crecimiento. En este caso el discurso político y el discurso educativo están muy presentes. “El grito de ese compañero se me hizo piel” es una de las frases del largometraje que más impacto causa, ya acercándose al final del documental, se le dedica un espacio al tema de la educación sobre lo ambiental en clave de residuos y reciclaje, pero se refuerza la idea de la importancia de la creación del grupo social como cooperativa y todo lo que ello conlleva. Las formas de organización social en este sentido de las particularidades a partir de las cuales es inevitable sentir su incidencia. Todo cambio, como una inserción capitalista de estas magnitudes, generaría tales efectos por sus niveles de incidencia y generaría transformaciones socioterritoriales por parte de esas subjetividades.

Práctica social	Lingüística: habla de idiomas Cultural: costumbres, hábitos Religiosa: elementos religiosos Tecnológica: desarrollo industrial Trabajos: ejercicios y actividades Valores: disputa, reunión, enfrentamiento, discriminación, desigualdad, cooperación, organización
-----------------	--

Práctica social

En el caso central, tal como se refiere en el análisis, se evidencia el entrecruzamiento de idiomas, originado por la llegada de la inmigración europea a la ciudad de Fray Bentos. En este sentido, el intercambio cultural es consecuencia de ello, ubicando en la trama central del largometraje, la historia de amor entre una fraybentina y un checo. Por otro lado se evidencian elementos religiosos, en las escenas donde aparece Delia, a quien ya se le atribuía un vínculo con la religión cristiana por los

crucifijos vistos en su habitación, así como también a Sandra, asistiendo a Misa. La trama de *Fraylandia* se ve atravesada por el gran conflicto entre el movimiento ambientalista de Gualeguaychú (Argentina) llevado a cabo en el puente que lo conecta con el departamento de Río Negro, Uruguay por la instalación de una planta de celulosa finlandesa, entre estos territorios. La práctica más cuestionada en este fenómeno fue la tecnológica, manifestando en contra del desarrollismo y el extractivismo que implica el proceso de fabricación de celulosa. Todo este engranaje industrial desencadenó una gran demanda de mano de obra técnicamente calificada para trabajar en la planta, ofreciendo distintos puestos entre los que se destacan el uso de la maquinaria, la vigilancia del lugar en modalidad de panóptico y el transporte de los troncos de madera. Por otro lado se lograron observar las diversas actividades y oficios de las subjetividades presentes en el largometraje, el periodismo radial, la militancia política y su forma de organización social, venta de lencería, danza, prostitución, panadería, ingeniería, pesca, etc. Por el lado argentino se observaron personajes en tránsito, reunidos, no sólo por su nacionalidad sino por una causa común. Las formas de resistencia y algunas características del estilo de vida de algunas integrantes del movimiento piquetero, como fue el caso de Estela.

Por otro lado, en los casos complementarios, LIDLF las prácticas más vistas fueron la lingüística por el habla de idioma de la lengua portuguesa de Brasil y la japonesa por la presencia del Sr. Suzuki. Entre las prácticas socioculturales se evidenciaron costumbres, hábitos, tipos de trabajo. Los tomates que el señor Toshiro intercambió por dinero con el supermercado y que fueron canjeados nuevamente por el dinero que Doña Anete obtuvo ganancias del intercambio de perfumes extraídos de las flores se utilizaban para hacer salsa para carne de cerdo. Uno de estos tomates, que según el juicio muy subjetivo de La señora Anete, al no poder convertirse en salsa, fue colocado en la basura. Por último, encontramos elementos comunes entre los casos, , como los religiosos. De la misma manera en que sucede en *Fraylandia*, reconocemos elementos y problematizaciones conceptuales a partir de elementos religiosos, así como de Misa. En este caso se menciona a Jesús y al Judaísmo principalmente, mientras que en *Fraylandia* observamos elementos similares o los mismos, la crucifixión de Jesús es un ícono universal que determinó la historia. Se observó una clara evidencia sobre la tecnología en la producción en serie de los productos, desde que salen de la tierra, hasta

ser enlatados. El segundo caso complementario, *Nueva Mente*, refirió más específicamente a prácticas culturales centradas en la recolección, prácticas de reciclado y organización (lo que se menciona en el largometraje cuando declaran que se les llama “cirujas” despectivamente). Por otro lado, los residuos sólidos urbanos de Buenos Aires pasaron por distintos sistemas de tratamiento, entre éstos la incineración y el entierro por relleno de tierras para la generación de áreas verdes. Reunidas y reunidos por su necesidad habitacional, nutricional y laboral, estos grupos de personas comienzan a organizarse y reunirse para asentarse colectivamente, creándose así las villas. Este suceso de crecimiento de los rellenos y de los barrios coexisten y se retroalimentan de manera simultánea ya que van en paralelo según comenta el antropólogo Francisco Suarez. Es a partir de estas desigualdades comunes que se crean grupos habitacionales para crear su propia comunidad de vida y sostén enfrentándose a las disputas territoriales con el gobierno militar argentino ya desde mediados de los años setenta.

Conflicto ambiental	Disputa territorial Dato histórico-contextual Dato urbanístico y contexto geográfico Ambiente y efecto ambiental Trabajo y salud Efecto para la economía
---------------------	---

Conflicto ambiental

Disputa territorial

En los tres casos se hace representación de tres realidades rioplatenses a partir de tres fenómenos concretos con la característica común de mostrarnos tres tipos de disputa territorial pero en momentos históricos distintos. Estos conflictos surgen por distintas causas pero tienen en común la defensa de derechos.

Ambiente y efecto ambiental

Como ya sabemos, los tres casos presentados nos traen un abordaje con una mirada socio ambientalista creada a partir de la selección de narrativas cinematográficas que ponen en el centro a estas tres ciudades en relación con distintos tipos de residuos. En el caso central el efecto ambiental es estudiado por la cantidad de residuos industriales de categoría “peligrosos”, que todo el proceso implica, criticados de ser peligrosos, por representar un riesgo para la salud humana y el medio ambiente. Desde la adquisición de la madera en un área de mayor influencia de la planta comprendida en un radio de 200 kilómetros de ésta, que incluye a todos los centros forestales de Soriano, Río Negro y Colonia, así como el de Paysandú, hasta el blanqueado. En el caso de la planta, sabemos que se trabaja con químicos para el blanqueado como el tratamiento ECF (Libre de Cloro Elemental) donde no hay cloro molecular o gaseoso en el blanqueo y el blanqueado TCF (Totalmente Libre de Cloro) El blanqueo ECF usa dióxido de cloro y sustancias alcalinas para extraer la lignina disuelta y peróxido y oxígeno para reforzar las etapas de extracción. Posiblemente también se usarán otros productos químicos en pequeñas cantidades, como por ejemplo ozono. La fábrica de pulpa de tipo sulfato funciona en forma permanente con muy breves interrupciones. El objetivo es que el sistema opere 350 días al año. El proceso se desarrolla en varios ciclos. Desde la preparación de la madera hasta la máquina secadora (o fábrica de papel), el proceso es directo en lo que a la fibra en sí se refiere. El sistema de líquidos de la fábrica es un ciclo que conecta a la línea de fibras con la recuperación de sustancias químicas. El ciclo de cal regenera la cal usada para la calcinación. Si bien la evaluación de impacto ambiental de UPM declara la implementación de un ciclo con el agua utilizada en todas las etapas del sistema, dentro del área de la fábrica, con efecto potencial sobre la calidad del agua, aire y suelo con el fin de lograr impactos ambientales negativos mínimos, el efecto contaminante está asegurado. El transporte por medio de camiones con una capacidad neta de carga de 30 toneladas desde el norte, las rutas 20, 25, 90, desde el Sur, 14, 21 y 55 así como también existe la posibilidad de obtener madera desde el litoral argentino (al Este de la provincia de Entre Ríos y Sureste de la provincia de Corrientes). Dichos volúmenes ingresarán provenientes de la Ruta 14 (Argentina) por el puente internacional o bien a bordo de barcazas por el río Uruguay. La corteza es también otro elemento residual que es

depositado en las plantaciones a los efectos de su incorporación al suelo minimizando la pérdida de nutrientes y minerales transformados en compost. La tabla de productos químicos mostrados por el balance de UPM es la siguiente: Hidróxido de sodio, Clorato de sodio, Ácido sulfúrico, Metanol, Azufre, Peroxido de hidrógeno, Oxígeno, Cal o caliza, Sulfato de magnesio, Agentes quelantes, Cloruro de polialuminio, Urea, Ácido fosfórico, Antiespumante, Agente dispersante, Polímeros, Talco Biosida para reciclado de agua. El cierre de este proceso implica la exportación del producto final de pulpa de celulosa a Europa, el Lejano Oriente y América del Norte. Como las distancias de transporte son largas, la única solución económicamente viable es usar embarcaciones oceánicas que pueden llevar cargamentos hasta de 45,000 toneladas. Se utilizarán barcos que han sido diseñados especialmente para el transporte de pulpa y tienen sus propias grúas. Una embarcación de este tipo tiene un tonelaje de peso muerto (DWT) de 50,000 toneladas y un largo de aproximadamente 200 metros. Durante el proceso, la planta produce varios líquidos. Algunos de ellos pueden ser incorporados al sistema de tratamiento biológico y, luego del tratamiento, sus volúmenes se suman a los efluentes finales. Aquellos que por sus particulares características no pueden verterse a los sistemas de tratamiento son retornados al proceso. En la secuencia del blanqueo, las etapas ácidas y las alcalinas alternan. Se minimiza el uso de ácidos y bases (álcalis), usando los filtrados del blanqueo, para ajustar el pH después de la etapa previa. Esto minimiza los efluentes de la planta. Los efluentes con fibra se decantarán en un decantador primario. Luego se conducirán a una piscina de estabilización que se utiliza como un sistema de control del flujo. El pH de los efluentes se controlará con ácidos y bases. La temperatura de los efluentes que varía alrededor de 50-60°C, se reducirá en una torre de refrigeración hasta los 30-37°C. Antes de introducir las aguas residuales al reactor de lodo activado, se le agregarán los nutrientes (compuestos de nitrógeno y de fósforo). Los fangos activados son un proceso biológico y vivo, en que la biomasa: microbios, bacterias, protozoarios etc. prácticamente “comen” las sustancias que componen el efluente. La llave de la operación exitosa de este sistema de tratamiento es la “salud” de los fangos activados. Después del tratamiento en el reactor, el efluente

pasa además a través de un decantador secundario, para luego ser liberado al final en el río.⁴³

Tanto en *La isla de las flores* como en *Nueva Mente* el tema central está marcado por el reciclaje y la reutilización de los residuos pero en diferentes escalas frente a la necesidad social de esa población, la situación habitacional alrededor de los vertederos en estos dos contextos, y finalmente sus formas de organización para abastecer su más precarias condiciones de vida. En el primer caso el conflicto socio ambiental se trazó en función de la vida útil de un tomate cosechado y descartado para vender en los supermercados, restando el mismo como alimento posible para las y los pobladores de esta zona brasileña, en este sentido, se trata de residuos orgánicos, de fácil descomposición (frutas, restos de comida, verduras y papeles) por lo que la propia naturaleza puede aprovecharlos de nuevo, o en este caso, este residuo cumple un propósito central en la argumentación por ser el personaje principal a partir del cual se narra la historia de un sector de la sociedad que se ha visto desplazado por las políticas públicas de sus gobiernos. En el segundo caso, nos referimos a todos los tipos de residuos, que la cooperativa recolecta, clasifica y recicla. Aquí se incluyen los residuos tanto orgánicos como inorgánicos, siendo éstos últimos no se descomponen como los metales, las latas y las botellas. La diferencia entre los residuos y la basura es precisamente que esta última no es capaz de reutilizarse. Son desechos que no pueden ser reutilizados o reciclados, como los tickets, las pajitas, las pegatinas, o las toallitas húmedas. Separar los residuos de la basura es importante para evitar que lleguen a rellenos sanitarios o sitios de disposición final. Los residuos que se separan pueden ser aprovechados para el reciclaje, mientras que los que se mezclan con basura se convierten en un pasivo ambiental. La forma en que se manejan los productos al final de su vida útil tiene un impacto profundo en el entorno y en las futuras generaciones. Cuando depositamos una bolsa de basura en las ciudades, casi nunca pensamos en lo que sucede después con esos residuos, pero tal vez tendríamos que preocuparnos más por ello debido al impacto que generan toneladas y toneladas de desperdicios que se acumulan en alguna parte, o que simplemente se incineran perjudicando la calidad del aire que todos respiramos. Este tipo de residuos son cualquier material, objeto, sustancia

⁴³<https://www.upm.uy/siteassets/documents/medioambiente/evaluacion-de-impacto-ambiental-upm-fray-bentos>

o elemento que se desecha o abandona como resultado de las actividades humanas y los procesos de consumo. Se consideran residuos aquellos materiales que no tienen valor suficiente para ser conservados o que pierden utilidad después de haber cumplido con su función. Ubicada en los terrenos del CEAMSE, esta organización de recuperadores urbanos comparte con otras entidades similares la tarea de intentar gestionar las más de 15.000 toneladas de basura que se entierran allí cada día. El llamado Reciparque está ya funcionando, aunque todavía se necesita la colaboración de nuevas entidades que están por llegar.

Trabajo y salud

La materia orgánica se puede transformar en compost como abono de fondo o como sustituto parcial o total de fertilizantes químicos, mientras que el resto de materiales podría ser reutilizado, dependiendo de las condiciones en las que se encuentre. El conflicto ambiental en este largometraje pone el foco sobre la necesidad de un compromiso general para la reducción de residuos, el reciclado y la reutilización. El surgimiento de estos recicladores urbanos es un buen síntoma de que las cosas se pueden hacer mucho mejor de lo que hasta ahora se han hecho. En esta clave socio ambientalista podría afirmarse que aquello que más contamina, es la pobreza. Desde una perspectiva ecosistémica los conflictos ambientales podrían vislumbrar soluciones sociales. Las formas de organización social alrededor de resolver problemas ambientales atraviesa completamente el cooperativismo y los localismos, en un principio, para proyectar soluciones organizadas y locales, lo vemos claramente en el caso de *Nueva Mente* con las formas autogestivas de las organizaciones sociales pese a los escasos apoyos gubernamentales.

Arquitectura -Ambiente	Espacio de lo construído Espacio de lo no construído Semiologías e íconos del Capitalismo Elementos ambientales Imaginarios de la naturaleza Ecofeminismos
------------------------	---

Espacialidades

A partir de la experiencia de lectura audiovisual, se logra asimilar un imaginario por la configuración de las espacialidades presentes, su forma de vida y las prácticas llevadas a cabo en la intimidad del hogar y sus universos vedados a los otros, en la multiplicidad de formas de un espacio público urbano o en interiores arquitectónicos igual de abiertos a la otredad, más o menos anónimos y apropiados. En todo caso, habitar es componer, subjetivar-se, y viceversa: constituirse como entidad viviente o ser, gracias y en el acto de instauración de un espacio-tiempo que es síntesis de elementos conjugados en ese estar en tránsito (Álvarez Pedrosian; Blanco Latierro, 2013). Esta relación también ubica a los organismos vivos dentro de una cultura, la problemática de base estaría centrada en las formas de relación dadas entre organismos vivos, naturaleza y cultura. El desafío de pensar la composición urbana en clave comunicacional a través de la lectura de un caso audiovisual, permite en esa mediación, acceder a la lectura de elementos ambientales, culturales y ecológicos, a partir de la participación de sus protagonistas que permiten rastrear una descripción sobre las tramas socio-eco-territoriales emergentes. La proyección de una ciudad vista desde sus multi territorialidades refiere al hecho de poner en discusión, las dinámicas y ritmos presentes en ese territorio, es decir, cuáles son los intereses en juego de ciertos grupos sociales frente a las variadas necesidades en demanda por parte de los habitantes, en un tiempo y un espacio concreto. En clave socio ambiental, se toma la problemática del habitar

(Heidegger, 1994; Álvarez Pedrosian, 2013b) en tanto práctica genérica de composición de nuestra existencia. Estos "territorios existenciales"(Guattari, 1996), donde se crean subjetividades en la dialógica entre el ser productor y producido, se presentan en múltiples escalas, cada cual con cualidades, siendo siempre una cuestión colectiva y transversal a individuos y formaciones sociales.

Ecofeminismos. La mujer, las niñas y los niños como figuras predominantes

En los tres casos, la mujer aparece como hilo conductor de los relatos presentes y como voz de sublevaciones. La mujer como cuerpo de guerra y resistencia en toda fase sociocrítica. En el primer caso, los grupos sociales que figuran son personas en situación de calle, ex presidiarios, mujeres y madres solteras, niñas y niños desvinculada/os del sistema educativo. Siempre dispuesto a enfocar los detalles, el director Ulises de la Orden (*Río arriba, Tierra adentro, Desierto verde*) logró un documental en el que sus protagonistas son los trabajadores de la cooperativa Bella Flor, una organización de recuperadores urbanos que se ocupan de separar desperdicios en la Ceamse, donde se entierran más de 15.000 toneladas de desechos por día. Esa cooperativa convive en ese predio con otras muchas que reúnen a hombres y mujeres, llamados despectivamente "cirujas", muchos de ellos los mismos que en 1977 y 1978 acompañaron la erradicación de los basurales urbanos, trasladándose hacia José León Suárez, donde se ubica la Ceamse(La Nación, 2019). Las formas sociales que adquieren para organizarse alrededor de la formación y gestión de la Cooperativa de residuos "Bella Flor". Estos grupos se identifican y cooperativizan por motivos morales, políticos y por necesidad. La mayoría es gente que vive en situación de calle que es integrada y reinsertada en lo social por parte de la cooperativa. Así, ex presidiarios que al cumplir su condena también pasan a formar parte de esta red de acciones en las que se le distribuyen tareas de reciclaje y organización de los residuos, en un principio. Aquí, las mujeres predominan como cuerpo de guerra y resistencia, pero también como sostén y cuidado, demostrando una gran capacidad para la gestión y la organización de esas partes que conforman una imagen integral que la construye, ese universo casi independiente(ya que el Gobierno argentino parece no demostrar interés en apoyar el proceso) en el que se configura este tipo de espacialidad con tantos matices y problemas

por resolver como lo es una cooperativa de basura y residuos. La mujer es representada como el hogar, la organización de los espacios, y la nutrición y la capacidad para dar el alimento. Todas estas funciones son claves en lo que refiere al habitar. En el minuto 17, se hace referencia directa a través del relato de Nora, quien comenta que existe un rebaje hacia la mujer e hijas muy presente en estos contextos marginales ya que se jugaba con sus necesidades, aludiendo al abuso de las chicas en un nivel de rebaje para poder darle de comer a sus hijas e hijos. En refuerzo del relato de Nora, Lorena comenta que tratan de no recordar siquiera estos momentos porque sólo les implica imágenes de sufrimiento y horror. Esta relación, de una manera u otra, es replicable en todos los casos de estudio articulados en este análisis, que si bien es a partir de un estudio de caso, el conjunto en su totalidad de este universo es representativo de un tipo de realidad, aplicable a un discurso general común dado en la región de América Latina. La misma porción de esta realidad arroja datos muy similares en lo que tiene que ver con los grupos sociales más destacados en estos contextos marginales. En estos casos se busca evidenciar el trabajo silencioso y desconocido para la mayoría de los habitantes de estas ciudades, la realidad de estas personas que transitan en las estas escenas con dolor y también con esperanza, hacia la necesidad de poner en foco el digno trabajo de esos recicladores que poseen la enorme grandeza de los humildes puesta al servicio de esa tarea realizada por esos verdaderos promotores ambientales de nuestra sociedad. En este contexto del cortometraje, otro tipo de mujer es, también, representada. En este caso, a partir de la Sra. Anita, se hace reflejo de imágenes correspondientes con el otro extremo en el horizonte de lo que se considera “mujer”. Estas mujeres de clase media a alta, quienes tienen aspiraciones sociales de reconocimiento, y de prosperidad, las que se muestran como consumidoras exigentes y asiduas dentro del sistema industrial.

Lo mismo se repite en *La isla de las flores*. El director Jorge Furtado visitó el vertedero local llamado Ilha das Flores, que irónicamente se traduce como la Isla de las Flores. Al llegar a este lugar, Furtado se encontró con una larga fila de mujeres y niños que rescataban alimentos dentro de los desechos orgánicos que sirvieron de comida para unos cerdos. Esta situación lo inspiró para filmar el corto documental llamado *Ilha das Flores*, que en tan solo 13 minutos explora la relación de los humanos con la naturaleza y el avance social de los milenios pasados. En este caso, y en el contexto del vertedero, las mujeres y los niños se encuentran últimos en el eslabón de la cadena de

capitalismo. Es interesante destacar la construcción de los personajes femeninos. La distancia entre Doña Annette puesta en comparación con los personajes femeninos de los otros casos, es destacable la radical oposición estética entre la impecabilidad este personaje frente a los personajes femeninos de los otros dos casos. Por un lado, una estética más básica como se refleja en *Nueva Mente*, o miserable como en *La isla de las flores*. La apariencia de los sujetos protagonistas en los casos es reflejada por las vestimentas que usan, las poses en la representación o las uñas descascaradas de estela en *fraylandia*. Por otro lado, se reconoce una relación entre dos casos. En *La isla de las Flores*, Ana Luizia Nunes es presentada a partir de la historia del papel informando que es un material producido a partir de celulosa. En los casos de *Fraylandia* y *Nueva Mente* se presentan espacios construidos desde donde se opera una actividad mega industrial, la planta pastera por un lado, y una cooperativa, también denominada “planta”, es así como en estas instalaciones, se extrae, se fabrica, se procesa, se recicla o clasifican, residuos.

Cuadro de Dimensión Técnica

CATEGORÍA	CONCEPTO
Visual	
	Atmósfera ,ambiente, cine ambiental
	Color
	Mundos utópicos y distópicos:prefiguración de ambientes pretéritos
	Mundos utópicos y distópicos:Prefigurar paisajes futuros - Ecotopia

En respuesta al objetivo número 4 que expresa “*Profundizar en la concepción de ambiente e identificar las funciones del cine ambiental*”. Se profundizó en la concepción de ambiente, principalmente promoviendo el empoderamiento que este tipo de cine significa con el propósito de hacer visible la problemática socio ambiental a partir del compromiso y entusiasmo en las realizaciones. Este tipo de atención a las problemáticas ambientales supone acercarnos a comprender realidades específicas, misión que obliga la construcción de un marco interdisciplinar que sea capaz de incorporar información, perspectivas, fuentes y estrategias diversas. Una cualidad (y ventaja) de la historia ambiental es que permanece flexible y dispuesta para explorar sus posibilidades metodológicas (Pedro S. Urquijo, Adi E. Lazos, Karine Lefebvre, 2022).

Características del cine ambiental(en respuesta al Objetivo General)

Se visualizaron las funciones y características principales del cine ambiental como herramienta de lucha y para el cambio. El cine documental, por su propios cruces con otros campos y prácticas socio-culturales, mantiene relaciones con otras esferas de lo social, además de con su propio campo de acción. En este sentido, el cine es un excelente medio de articulación para los estudios científicos inter y multidisciplinares, y en ese sentido, cabe destacar la posibilidad de abrir nuevos estudios, reflexiones y formas al respecto de a los aportes de nuevas metodologías y epistemes adaptadas a esta era y a sus necesidades. En la última década circula en los festivales de cine el género “ambiental”. Más allá de detenernos a cuestionar el contenido y la curaduría, algo a tomar en cuenta sobre este circuito es la agencia que puede crear para fomentar algún cambio o generar un impacto. De los datos más contundentes de esta investigación, se responde el objetivo general a partir de las características sobresalientes de este tipo de cine visto en el caso central y en los complementarios. Se reconoce un eco-cine, actualmente reconocido como cli-fi (climate-fi) que promueve o defiende formas de vida sostenible a partir de la representación de vidas precarias situadas en estos tres contextos. Así este tipo de cine ambiental crea experiencias sensoriales ligadas al ambiente y sus formas de habitar. En los tres casos se recurre a la recuperación de ambientes pretéritos mostrando la historia y el devenir del territorio y sus habitantes, de

una realidad que es corpórea, material, que vive precariedades corpóreas y que anhela futuros mejores.

El cine ha sido un importante vehículo para comunicar distintas maneras en las que la sociedad y la naturaleza se relacionan. Dos son las tendencias que se manifiestan en el cine sobre esta relación. Por un lado, encontramos una especie de subgénero dentro de la ficción, que plantea un futuro post apocalíptico y distópico, producto ya sea del abuso de la humanidad sobre la naturaleza, o bien, de los conflictos entre los grupos humanos, que han llevado a la degradación y destrucción del medio natural. Por el otro, tenemos otra tendencia que procura, a manera de ejemplo, recuperar relaciones armoniosas entre la naturaleza y la sociedad donde la acción humana no solamente no degrada el ambiente sino contribuye a su regeneración continua. En ambos casos, sin embargo, el poder de las imágenes apela a los sentimientos y a las emociones, buscando sensibilizar y concienciar al público sobre las acciones humanas en el planeta y sus consecuencias, en particular sus repercusiones ambientales. El eco-cine es también un ecosistema mismo que implica fases de producción y proceso. Tanto en el cine, en general, como en el ambiental, el cine es un creador de efectos sensoriales que, en representación de realidades, configura el regreso o el destierro a paraísos perdidos. Las películas ambientales exhiben distintas luchas por la soberanía, la defensa del territorio, las prácticas culturales, luchas contra los sistemas de producción intensivos, los megaproyectos y otros rasgos de la modernidad globalizadora. En sus distintos modos y voces, la temática es representada en los tres casos por las y los protagonistas; En *Fraylandia*, relatan sus disputas socioterritoriales por la instalación de una planta finlandesa de celulosa y observando su relación con el entorno. Esta relación se expresa de manera preponderante en aquellos filmes en los que la relación entre seres humanos y naturaleza se produce en el marco de la apropiación de los recursos naturales, o bien, en el significado simbólico que estos ambientes tienen para determinados grupos socioculturales. En el caso de *La isla de las flores*, lo socioambiental es puesto de manifiesto en foco de la pobreza y de los residuos humanos, a partir de una narrativa de ensayo como estrategia revolucionaria. Este tipo de quiebres dados en la historia de las narraciones continúan transitando nuestro campo visual son narrativas que se mantienen “vivas”. Este tipo de cine ha contribuido a la recuperación sensorial, sentimental, emocional y valorativa de la naturaleza y de sus habitantes, exponiendo relaciones

particulares entre los seres humanos con su entorno. Quizás con menos presencia en el cine y en las producciones audiovisuales en general, las prácticas “armoniosas” entre sociedad y naturaleza, nos refieren a una relación respetuosa, construida a partir de un tiempo de adaptación y conocimiento. Este tipo de producciones se sitúa en el realismo cinematográfico y específicamente en el documental. El realismo del cine posibilita identificarnos con otras y otros, a partir de otras y otros y con nosotras y nosotros mismos. En *Nueva Mente*, el carácter testimonial presenta las distintas voces sobre el problema, a partir de este grupo particular que ha tenido una trayectoria que es ejemplo de tenacidad, lucha y resiliencia. Este estilo de cine abre un espacio para que voces particulares sean escuchadas y sus testimonios se vuelvan más cercanos a la audiencia. En el cine documental ambiental, es más común que encontremos producciones dirigidas a públicos selectos que circulan en espacios relativamente reducidos o circuitos de consumo de cine específicos. No se trata de grandes producciones, sino de narrativas locales, regionales, a veces nacionales, que pueden interceder en la realidad que representan al documentar y dar voz en primera persona a los participantes activos de personas o colectivos como es este caso de la cooperativa Bella Flor. Estas luchas asociadas al ambiente y al territorio se vuelven una manifestación importante hoy en día para dar fuerza al discurso y despertar procesos políticos.

Sonoro	
	música
	sonido

En *Fraylandia*, la música estuvo compuesta por Nicolás Almada y Gabo Ferro de nacionalidad Uruguay y Argentina, reconocidos en el campo musical por el rock y el arpa, Ferro en una búsqueda de nuevas raíces latinoamericanas que se conecten con el folclore local. Si bien algunas composiciones ya existían previamente y fueron acordadas con Ferro, otras fueron encomendadas exclusivamente como lo es el caso de la pieza de la introducción de la película. Entre las grabaciones instrumentales, es clave aquella que acompaña las escenas de Mirta desde el primer momento en que aparece en el cuadro, compuesta con melodías de guitarra que cumple una función referencial ligada a su relación con Dussan, el obrero europeo. Los directores seleccionaron

melodías locales, argentinas y uruguayas, de carácter criollo, y las pusieron en juego con melodías nostálgicas y tristes del canto Klapa que aluden al pasado croata con sus temas de amor e historias y descripciones de su terruño natal.

En *La Isla de las Flores* la música es chirriante, eléctrica, amplificadas. Se reconoce la intertextualidad musical entre LIDL y N.M, confirmada por Ulises de la Orden, director de *Nueva Mente* en la entrevista realizada durante el trabajo de campo. Este punto se retomará en el siguiente análisis del último caso complementario, que será la presentación del largometraje argentino. En este sentido, la música es tomada como un recurso crucial.

Voz	
	Figura del narrador
	-Narrador en primera persona o protagonista: testigo, protagonista, en flujo de pensamientos. -Narrador en segunda persona: homodiegético, heterodiegético. -Narrador en tercera persona: Omnisciente, equisciente. Deficiente, testigo.

En *Fraylandia*, la voz narrativa se desarrolla en primera persona, al momento en que sus protagonistas son testigos del fenómeno en flujo de pensamientos. Asimismo se utiliza la tercera persona cuando se refieren a otros sujetos dentro de sus relatos.

En *La isla de las flores*, el narrador omnisciente (“voz over”) lleva a cabo la narración en tercera persona. Este tipo de narrador es omnisciente, brinda información sobre los personajes y cuenta algunos fragmentos de la historia para conocer a los personajes y su universo. En este caso, esta voz narrativa se encuentra fuera de la historia. Como su propio nombre indica, tiene un conocimiento absoluto de los personajes y de los hechos que suceden en la historia. Asume la forma clásica expositiva del documental con su voice over pero discernimos su forma de pensar en el

guión presentando una estructura múltiple con alternancias cronológicas pero con una determinada organización.

En *Nueva Mente*, el narrador se da en primera persona o protagonista: testigo, protagonista, en flujo de pensamientos. Los hechos son narrados desde el punto de vista de los personajes. Este narrador es heterodiegético porque está fuera de la historia y no tiene relación aparente con los hechos y es un narrador testigo ya que cuenta una historia en la que no participa directamente, sino que es un testigo de los acontecimientos.

Técnico

Planos	Plano general, Plano conjunto, Plano entero, Plano americano, Plano medio, Plano medio corto, Primer plano, O Abierto, medio y cerrado.
Ángulos	Normal Picado Contrapicado

Los planos más recurrentes en el caso central son planos generales, americanos y medios, primeros planos para representar a las y los protagonistas y los espacios por los que transcurren. En el caso de Mirta, abundan los primeros planos ya que sus historias de amor y sus emociones son claves en todo el relato. Por último, se ven tomas cenitales y angulaciones contrapicadas al mostrar la planta en términos de control, poder y grandeza. Por otro lado, en los casos complementarios se observan planos medios, americanos, y primeros planos. Las escenas en las que aparece Doña Anita en el supermercado abundan en planos medios mostrando la relación del sujeto con el objeto, es decir, la mujer y los productos, imagen típica del imaginario de la modernidad y su saturación. En el cortometraje la cámara presenta una imagen en ángulo picado, ubicada a una altura superior de los sujetos fotografiados en la escena del retrato con claras intenciones de minimizar el valor de su presencia. En *Nueva Mente*, el director hace uso de planos abiertos aéreos cenitales y angulaciones en picada para hacer representación de la espacialidad y del contexto geográfico en donde se instaló el ReciPark mostrando el poder por parte de CEAMSE hacia la cooperativa. Es notorio el uso de estos planos y

ángulos, así como en *Fraylandia*, en el que el director también toma estos recursos narrativos para mostrar la planta.

Montaje	Montaje narrativo Montaje expresivo Montaje ideológico Montaje creativo Montaje poético
---------	---

En *Fraylandia* presenta un *montaje creativo*, el orden no depende ni toma en cuenta una cronología determinada como recurso cinematográfico, sino como una operación totalmente nueva, que tratará de dar coherencia, ritmo, acción y belleza a la obra filmica. Esto permite la posibilidad de narraciones asincrónicas, esto es, revirtiendo el orden espacio temporal y la manera como han ocurrido las cosas, con la finalidad de enfatizar situaciones específicas o impactar al espectador, como muestras de las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

En *La isla de las flores*, la estructura que se propone se asemeja más a la de un videojuego por sus características rizomáticas que presentan la trama general asociándose con subtramas, creando nodos y ramas. Las digresiones son recurrentes por el uso de las figuras literarias y de técnicas narrativas que causan cambios temporales del tema en el curso de un relato, y más generalmente de un discurso, para evocar acciones paralelas. En este caso se trabajó con un *montaje poético* a partir del que se logra un impacto creando una experiencia individual en el espectador en una narrativa múltiple. Pero se hallaron también recursos de un *montaje creativo*, basado en la ordenación de planos y secuencias sin tener en cuenta una determinada cronología, sino una idea o lógica previamente expresada en guión.

Modos(según Nichols)	Modalidad expositiva. Modalidad poética. Modalidad reflexiva. Modalidad observacional. Modalidad participativa (interactiva). Modalidad performativa.
-------------------------	--

El marco desde el que se ha abordado el problema de la representación de las culturas en el campo de la antropología visual ha estado conectado directamente con la producción y teoría cinematográfica. La relación entre imagen y realidad social está mediada por la forma que toma el producto cinematográfico o modo de representación. El modo de representación es el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. El estilo de filmación hace referencia al movimiento de la cámara, a su utilización. Dónde se coloca la cámara, su movimiento, la duración de las secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque, la iluminación, etc. Las propiedades selectivas de la cámara, por la propia imposibilidad de registrar todo, se vinculan con la mirada de quien realiza. El tipo de planos, situación y movimiento de la cámara, guían la mirada del espectador hacia lo que el realizador quiere que vea y cómo quiere que lo vea. Una cámara situada a distancia de la acción, como sucede en algunas tomas en *Fraylandia*; El primero, en la representación de la planta de celulosa, al mostrar imágenes contrapicadas con travelling sobre las chimeneas, así como cuando se presenta la manifestación masiva en el puente de Gualeguaychú, en una posición en picada, elevada respecto a la horizontal de los ojos ofreciendo al espectador una visión omnisciente de la situación. Por otro lado, la cámara aparece también situada en el lugar de la acción, por ejemplo, en otros niveles de relacionamiento con respecto a las y los actores, esto se refleja con precisión en el vínculo que mantiene el director a través de la cámara con Mirta Colombo durante todo el largometraje, lo que establece una visión mucho más implicada y subjetiva que nos lleva a atender con atención sus relatos de vida y su experiencia personal a partir de la instalación de UPM en Río Negro.

En *Fraylandia* se presenta el estilo de una narrativa literaria colmada de dramatizaciones, que en comentarios del director, en este caso se persiguió un reflejo neutral de las realidades representadas, dejando abierta a la audiencia las posibilidades de la interpretación, tal como lo afirmó en la entrevista realizada durante el trabajo de campo a uno de sus directores. Es en este sentido, que en términos de tratamiento, el largometraje quisiera acercarse, en sus intentos de registro, al *modo observacional*, debido a sus intenciones iniciales de neutralidad, si bien posteriormente, el proceso y las críticas posteriores recibidas fueron muy diferentes. La característica principal de este modo, basado en las acepciones de Bill Nichols, es el de una neutralidad aparente promovida por el auge de la descripción basada en la observación de la sociología de finales de los cincuenta. También es evidente la *Modalidad participativa o interactiva* ya que en este largometraje se narra el conflicto a partir de la voz de sus personajes lo que se corresponde con la modalidad participativa (Nichols, Bill, 1991) del documental, puesto que se reconoce la relación entre el realizador y el sujeto filmado. Esta interacción con los sujetos en el proceso de construcción mediática corresponde al eje de la modalidad participativa. Tiene su fundamento en el encuentro del realizador con el sujeto-objeto del filme así como la fascinación por la vida diaria.

Por otro lado, en *La isla de las flores*, encontramos un documental reflexivo pero que combina varias posibilidades en este caso, haciéndolo ejemplar por el uso de recursos que oscilan entre el documental y el ensayo, en un ensamble que funciona como unidad coherentemente lógica, de interrelaciones con un sentido. Los personajes son “sujetadores” en esa trama. Es así como en ambos casos coinciden estos elementos narrativos al referenciarse como casos de no ficción. Podemos apreciar características del cine documental y cine ensayo ya que este es un caso de claves ensayísticas muy reconocibles, entre éstas, se destacan:

- Registro audiovisual de una realidad concreta
- Voz en Off, es una voz que ordena y da verosimilitud a lo que estamos viendo.
- Función educativa y de denuncia
- Nos hace reflexionar

Este cortometraje mantiene elementos del modo explicativo y expositivo por su clara intención comunicativa hacia el lector, dirigiéndose directamente al espectador, a través de la voz en off narrativa o con la presencia en cámara de un presentador/comentador que puede ser el propio antropólogo. El modo expositivo se dirige directamente al espectador, con títulos o voces que proponen una perspectiva o postulan un argumento. Dicho lo anterior, algunas características de la *modalidad poética* también se hibridan con las otras dos modalidades identificadas. De sus principales formas expresivas, en este caso, Furtado aplica recursos temporales que no tienen lógica de tiempo y espacio. Combina sus secuencias y explora asociaciones y patrones que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales (Nichols, 1991). Estas obras se conectan con el espectador en un sentido emotivo. Por último, la *modalidad performativa* usa recursos de ficción. Puede recurrir a la participación de actores para reconstruir sucesos. También puede “recrear” escenas con las personas que los vivieron originalmente.

Como es visto en *Nueva Mente*, del *modo interactivo*, por la propia interacción del cineasta con sus sujetos. Pero también podría combinarse con el modo *observacional*, en el que se permite la entrevista, pero la voz del director no es escuchada. En este caso ambos modos se hibridan.

Estilo (Clasificaciones)	Etnográfico Educativo Didáctico Periodístico Falso documental Documental directo Docudrama Documental vérité o participativo Documental de creación Documental institucional Documental Experimental Documental Musical
-----------------------------	--

Estilo

“*Fraylandia* presenta características de la comedia y de la tragedia. En palabras de uno de sus directores, Sebastián Mayayo “Ayer una tragedia, hoy una comedia”, no solo por lo que logra mostrar el documental, sino también porque la distancia temporal permite ver los eventos con otra óptica, reconociendo que fue un gran drama, pero que al mismo tiempo está rodeado de personajes pintorescos. Existen posturas que se centran y optan por considerar al documental como un conjunto complejo centrando su perspectiva en la determinación de las características que justifican la inscripción de un texto dentro de esta categoría lúbil y hacen posible ciertos usos de los textos audiovisuales, más allá de la intención inicial de sus autores. La pertinencia de su enfoque se centra, principalmente en la idea de que dentro del campo documental se reconocen socialmente varios géneros diferenciables con claridad, expresando que existe mucha distancia desde el punto de vista de la significación entre la propuesta de un documental de propaganda política, uno etnográfico, uno institucional y un que reconstruye un momento histórico (Aprea, 2011). Este es un caso de corte y estilo etnográfico por su correspondencia con el proceso de investigación en el campo, lo que está correlacionado por su metodología. La etnografía implica una observación participante del antropólogo durante un periodo de tiempo en el que se encuentra en contacto directo con el grupo a estudiar. El trabajo puede complementarse con entrevistas para recabar mayor información y descubrir datos que son inaccesibles a simple vista para una persona que no forma parte de la cultura en cuestión. Es usual que el investigador asuma un rol activo en las actividades cotidianas de la comunidad para involucrarse con la comprensión de la cultura. Estas actividades, además, le permiten pedir explicaciones sobre las acciones y comportamientos a cada uno de los integrantes del grupo estudiado. Se conoce como descripción densa al informe que presenta el antropólogo para detallar las costumbres, prácticas, creencias y mitos de una cultura. Uno de los instrumentos que utilizan los etnógrafos para recolectar datos son las historias de vida. Por otro lado podemos identificar las características del Documental vérité o documental participativo ya que en este tipo de documentales, desarrollado

también en los años 60, los personajes hablan directamente a la cámara, involucrando al espectador en la historia. El documentalista interviene de manera explícita en el documental, interactúa con los sujetos y hace evidente el proceso de realización, desde que se genera el contacto con el personaje, hasta que se termina el rodaje. Un ejemplo de este tipo de documental lo dan las realizaciones del norteamericano Michael Moore (Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11) o algunos clásicos de Jean Rouch, en especial el realizado con Edgar Morin, Crónica de un verano.”

Desde su estreno, *La Isla de las Flores* se ha convertido en uno de los cortometrajes pseudo-documentales más populares. Se reconocieron las diferencias y las similitudes, así como los elementos comunes extraídos de los casos a partir de la aplicación de la matriz de análisis, en su doble dimensión, se reconoció similitud en el uso de tonos como la comedia y la tragedia en los tres casos. *La isla de las flores* es definida como un documental antropológico tragicómico. En lo referente a su estilo, en este caso se lleva al juego el recurso de lo clásico expositivo para cargarlo de potencias educativas, y didácticas lo que lo define como un documental social por sus capacidades pedagógicas. Este es un cortometraje irónico, político, didáctico, un conjunto complejo que excede la idea de un género único. Mediante esta mezcla de documental y ensayo poético-político, el director descompone de manera sencilla los mecanismos de la globalización. El estilo se ve atravesado por las características de un Documental social pues su función primordial es la pedagógica, por lo tanto los contenidos expresados suelen ser aptos para diversos públicos, mostrados a través de herramientas informativas o instructivas, y generalmente basados en hechos sociales. Su estilo narrativo se caracteriza por el uso de la figura retórica, la ironía.

Nueva Mente es un largo documental de factura tradicional. De técnica plana, el largometraje es claro en su presentación, pero parece ser más valorado más por su perspectiva periodística que cinematográfica. Es un documental que presenta varios estilos, entre ellos, el educativo, el didáctico, el periodístico y el etnográfico.

5.2 Conclusiones y reflexiones finales

Las conclusiones entre el dispositivo cinematográfico y el cine ambiental pueden abordarse desde varios enfoques, dado que ambos conceptos interactúan y se

complementan en la creación y apreciación de las obras cinematográficas. A continuación, se desarrollan algunas conclusiones.

Por un lado, el dispositivo cinematográfico actúa como mediador de la percepción ambiental. El dispositivo cinematográfico se refiere al conjunto de elementos técnicos y artísticos que componen el proceso de producción cinematográfica, como la cámara, el montaje, el sonido, la luz y la proyección. Este dispositivo no solo es una herramienta técnica, sino también un mediador entre el espectador y la realidad representada. En el cine ambiental, este dispositivo se utiliza para captar y representar los sonidos, las imágenes y las atmósferas de un entorno natural o urbano, creando una experiencia sensorial inmersiva. El dispositivo cinematográfico se convierte así en una forma de interpretar y traducir la realidad ambiental a través de la imagen y el sonido.

En lo que refiere a la estética y la narrativa en el cine ambiental, el enfoque no está necesariamente en una historia convencional o narrativa tradicional, sino en el paisaje y las dinámicas ambientales. El dispositivo cinematográfico tiene un papel crucial al manipular el encuadre, la duración de los planos, el sonido ambiental y el ritmo narrativo para enfatizar la relación entre el ser humano y su entorno. El cine ambiental utiliza estos recursos para inducir una reflexión sobre la naturaleza, la ecología o el impacto de la humanidad en el medio ambiente, convirtiendo el propio dispositivo en un agente de conciencia ambiental. El cine ambiental se apoya en el uso del dispositivo cinematográfico para crear una atmósfera, un impacto en la experiencia sensorial del espectador que estimule sus sentidos, no solo la vista, sino también el oído, al incluir sonidos ambientales que provienen del entorno natural o urbano representado. Esto se traduce en una experiencia sensorial más envolvente, en la que la imagen y el sonido cooperan para conectar emocionalmente al espectador con el mundo representado. La utilización de planos largos, la poca manipulación del ritmo narrativo y la inclusión de sonidos naturales son características que definen este cine, en contraposición a la dinámica narrativa rápida y estructurada de otros géneros cinematográficos.

A través de la utilización del dispositivo cinematográfico, el cine ambiental a menudo invita al espectador a reflexionar sobre la relación entre el ser humano y su entorno natural o social. Este tipo de cine no solo busca representar el paisaje, sino también

generar una crítica o reflexión sobre la manera en que los seres humanos afectan y se ven afectados por su medio ambiente, especialmente en contextos de crisis ecológicas, cambio climático, o el desgaste de los recursos naturales. Por último, la relación entre el dispositivo cinematográfico y el cine ambiental destaca cómo las decisiones técnicas (como el tipo de cámara, el uso de drones para capturar paisajes extensos, el empleo de sonidos diegéticos para crear una atmósfera realista) no son meros recursos estéticos, sino elementos fundamentales que contribuyen al mensaje conceptual del filme. El cine ambiental no es solo un registro visual del paisaje, sino una forma de hacer que el espectador experimente esa realidad de manera directa, invitándolo a percibir y reflexionar sobre la importancia de la naturaleza y la sostenibilidad. En resumen, el concepto de dispositivo cinematográfico en el cine ambiental se convierte en una herramienta que no sólo documenta el entorno, sino que también lo transforma en una experiencia sensorial y reflexiva, llevando al espectador a una comprensión más profunda de la relación entre la humanidad y su entorno. A través de este dispositivo, el cine ambiental invita a repensar la naturaleza, el impacto humano sobre ella y las implicaciones para el futuro. En este sentido, el cine es un excelente medio de articulación para los estudios científicos inter y multidisciplinares, y en ese sentido, cabe destacar la posibilidad de abrir nuevos estudios y reflexiones al respecto de a los aportes de nuevas metodologías y epistemes adaptadas a esta era y a sus necesidades. En la última década circula en los festivales de cine el género “ambiental”. Más allá de detenernos a cuestionar el contenido y la curaduría, algo a tomar en cuenta sobre este circuito es la agencia que puede crear para fomentar algún cambio o generar un impacto. Entre las cualidades más destacadas del cine socio ambiental planteadas en los objetivos de esta investigación se responde que el cine ambiental crea experiencias sensoriales ligadas al ambiente acercándonos o haciendo visible la temática a evidenciar. Como se observó en el caso central, el propósito de este tipo de cine está puesto en la relación de los seres humanos con su entorno expresando su percepción y postura sobre la apropiación de los recursos naturales por parte de la planta de celulosa extranjera. Este tipo de cine ambiental, como se observó en los tres casos conjuntamente, ha contribuido a la recuperación sensorial, sentimental, emocional y valorativa de la naturaleza, así como de la calidad de vida de los habitantes. Este es un cine que nos vincula con el pasado recuperando ambientes pretéritos, en los que algunos

casos se mantienen “vivos” por su composición y su significado y su valor permanece abierto como un vínculo con el pasado. Las películas ambientales exhiben distintas luchas por la soberanía, la defensa del territorio, las prácticas culturales, luchas contra los sistemas de producción intensivos, los megaproyectos y otros rasgos de la modernidad globalizadora. Las capacidades narrativas del lenguaje cinematográfico, entre ellas, la presentación asincrónica de la historia, los flash backs y la posibilidad de contar historias paralelas, en conjunto con la imaginación de los creadores que ha construido escenarios profundos, sinuosos e impactantes sobre historias del futuro ambiental, nos muestran un mundo trastocado, herido, en cierta medida humanizado y sufriendo las consecuencias de la acción humana. El reto para las disciplinas ahora, es que sean capaces de reconocer el potencial de las películas (y los audiovisuales) como herramientas de investigación, como fuentes de información, como medios de difusión, como vehículo de los significados culturales y como manifestación de las emotividades. Este tipo de producciones situadas en el realismo cinematográfico posibilitan identificarnos con otros, a partir de otros y con nosotros mismos. medio facilitador para socializar las relaciones ambientales y las transformaciones del paisaje, para explorar los vínculos afectivos en ambientes específicos, para visualizar ambientes pretéritos, imaginar los futuros y también para superar la dicotomía sociedad-naturaleza desde una narrativa sensorial, pues nos permite apreciar realidades sin tener que separarlas dicotómicamente. El cine ambiental latinoamericano es un cine profundamente comprometido con la realidad social, política y ecológica de la región. A través de la denuncia, la reflexión crítica y la celebración de los paisajes y las culturas de la región, este cine ofrece una poderosa herramienta para cuestionar el modelo de desarrollo actual y promover un entendimiento más profundo de la interconexión entre los seres humanos y la naturaleza. Al dar voz a las comunidades más afectadas por los problemas ambientales, este cine también actúa como una forma de resistencia ante la degradación del entorno y la lucha por la justicia tanto social como ambiental.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez Pedrosian, Eduardo; Latierra Blanco, Verónica(2013.)Componer, Habitar, Subjetivar. Revista de estudios culturales urbanos. Bifurcaciones.
- Apra, Gustavo.(2011) Los documentales y la noción de dispositivo. Revista Figuras, Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo.Sept- No 8.
- Ardévol Piera, Elisenda(1996). REPRESENTACIÓN Y CINE ETNOGRÁFICO. Quaderns de l'ICA, núm. 10,
- Ardévol Piera, Elisenda(1995). La mirada antropológica o la antropología de la mirada. Universitat Autònoma de Barcelona (España)
- Aumont, J. (1992). La imagen. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1999). Mitologías. Madrid: Siglo XXI.
- Baudry, J.-L. (1975). Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité. *Communication*, 23, *Psychanalyse et cinéma*, 56-72. París: Le Seuil. Baudry, J.-L. (1978). *L'effet cinéma*. París: Albatros.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Boretto Ovalle, René; en "Historiografía de la Ciudad de Fray Bentos (1857-1890).
- Bourdieu, Pierre. El sentido práctico. México, D.F.: Siglo XXI, 2009.
- Carvalho, Isabel Cristina de Moura, & Steil, Carlos Alberto. (2018). Diálogos con Tim Ingold. Diferentes aportes en el ámbito de la antropología fenomenológica. *Tópicos del Seminario*, (39), 101-124. Recuperado en 26 de junio de 2023
- Casetti, F. (1986). El film y su espectador. Madrid: Cátedra.
- Castañeda, C. (2013). Tim Ingold. Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología. *Tabula Rasa*, (18), 325-329. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.18: 303-307, enero-junio 2013.

Catalá, J. M. (1993). *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid:Fundesco.

Castells, Manuel. *La Era de la Información. Vol. II: El poder de la identidad*. México, Distrito Federal: Siglo XXI Editores. 2001.

Cepparro, Catalina. *Los documentales audiovisuales y la representación de la problemática de la basura, Los canales de difusión de mensajes sobre ecología*. Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social. Universidad del Salvador. 2010.

Deleuze & Guattari. (1972). *Capitalismo y esquizofrenia. El Antiedipo*. Paidós.

Deleuze & Guattari. *Capitalismo y esquizofrenia. El Anti Edipo*. Paidós. 1972.

Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.info*, 33, 77-87. DOI: 10.7764/cdi.33.532.

E. Marcus, George. *Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal*. *Alteridades*, vol. 11, núm. 22, julio-diciembre, 2001, pp. 111-127. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Distrito Federal, México.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI. Foucault, M. (1977). El juego de Michel Foucault. [Entrevista por A. Grossrichard y otros]. Publicada originalmente en *Ornicar*, 10 (julio, 1977), 62-93. Otras ediciones: M. Foucault, *El juego de Michel Foucault*, en *Saber y verdad* (pp. 127-162). [Edición, traducción y prólogo de J. Varela & F. Álvarez-Uría]. Madrid: La Piqueta, 1984. Y M.

Foucault, M. (1977). El juego de Michel Foucault. [Entrevista por A. Grossrichard y otros]. Publicada originalmente en *Ornicar*, 10 (julio, 1977), 62-93. Otras ediciones: M. Foucault. (2001). *Dits et écrits II* (pp. 298-329). París: Quarto Gallimard.

Foucault, Michel. (1984) *El juego de Michel Foucault*, en *Saber y verdad* (pp. 127-162). [Edición, traducción y prólogo de J. Varela & F. Álvarez Uría]. Madrid: La Piqueta.

Foucault, Michel (2001) *Dits et écrits*(pp.298-329). París: Quarto-Gallimard. Entrevista disponible http://www.bsolot.info/wp-content/pdf/Foucault_Michel-Saber_y_verdad.pdf

Génot, S. (2020). Le cinéma comme expérience esthétique, sensorielle et relationnelle pour le tout-petit. *Spirale*, 93, 75-80. <https://doi.org/10.3917/spi.093.0075>

Guber, Rosana. (2001). La etnografía, método, campo y reflexividad/Rosana Guber. Bogotá: Grupo Editorial, Norma.

Heidegger, M. (1994) [1954/1951]. Construir, habitar, pensar. En Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal.

Henríquez Mendoza, Eduardo Fabio (2017). El etnógrafo y la cámara en la producción audiovisual de productores informales. Universitas, XV (27), pp. 93-115

Ingold, T. (2012). El diseño de ambientes para la vida. En Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología. Montevideo: SCEAM-Udelar – Trilce.

Kevin Lynch. (1960). La imagen de la ciudad. MIT Press.

Lloga Sanz, Carlos Guillermo (2020). Los modos del cine documental. Análisis de 3 modelos. AISTHESIS N° 67. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

López Sela, Pedro Luis. (2006) UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA Alejandro Ferro Negrete. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NÉ/Jeo .Derecho ambiental. IURE editores.

Mayolo-Ospina. (2015) Revista Hambre. Espacio cine experimental - ISSN 2346-8831.

Metz, Ch. (2001). El significante imaginario: psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós.

Morin, E. (2001). El cine y el hombre imaginario. Barcelona: Paidós.

Nepoti, R. (1992) Storia del documentario, Bologna: Patron Editore.

Nichols, B. (2001). Introduction to documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill. (2013) Introducción al documental. Segunda edición del autor. Universidad Nacional Autónoma de México.

Pedrosian Álvarez, Eduardo. Espacialidades: antropología, arquitectura y comunicación.

Robertson, R. (2003). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización. Madrid: Trotta.

SHIVA, Vandana. (1995) *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo*. Madrid: Horas y Horas.

Steimberg, O. (1993) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel. Tercera edición.

Torres,Rosario. (2004). *El cine testimonial, la literatura y la realidad*. Revista digital Minotauro. 1997-2013.

Traversa, O. (1984) “Los tres estados del filme” en *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

Urquijo,Pedro S.; Lazos, Adi E.; Lefebvre,Karine (2022). *Historia ambiental de América Latina. Enfoques, procedimientos y cotidianidades*. Primera edición. | Morelia, Michoacán de Ocampo: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental

Villamizar Duarte,Natalia;Talavera Dávila,Henry.*Bordes urbanos. Procesos de construcción territorial.-- Primera edición. -- Bogotá:Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2018.*

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.

Zimmer, Ch. (1975). *Cine y política*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Sitios Web

Álvarez Rodríguez, Ysmael.*Historia del cortometraje español – Cine científico*.Apuntes de Comunicación Audiovisual – Taller de Realización Audiovisual. IP Chile. Ricardo Harrington

Espinosa, P. (2009). *La ironía y el horror, la Fuga*. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-ironia-y-el-horror/365>.

<https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/30-anos-depois-a-actualidade-de-ilha-das-flores>

<http://eduardoalvarezpedrosian.blogspot.com/2018/01/el-habitar-como-mediacion-ambiental-el.html>

<https://goodlink.mx/Home/articulo/que-es-la-porno-miseria>.

Itaú Cultural. 30 anos depois: a atualidade de "Ilha das Flores.2019" Kevin Lynch. La imagen de la ciudad. Editorial Infinito. Buenos Aires.

Pech Salvador, Cynthia, Rizo García, Marta, & Romeu Aldaya, Vivian. (2009). El habitus y la intersubjetividad como conceptos clave para la comprensión de las fronteras internas: Un acercamiento desde las propuestas teóricas de Bourdieu y Schütz. *Frontera norte*, 21(41), 33-52.